

1	Sylvia Tournier, habillages évènementiels et génériques pour Arte, 2013-2020.	détails», Palais de Tokyo, 2016.	37	Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé), <i>Kiki Smith</i> , catalogue d'exposition, La Monnaie de Paris, Silvana Editoriale, 2019.	monographie de Théo Mercier, Éditions Dilecta, 2020.	Cycle Satellite #9 « Notre océan, votre horizon », Jeu de Paume, CAPC et FNAGP, 2015. Identité et catalogues.	777	Annick Orliange, diapositive de l'affiche « I comme images » pour le Centre national de l'image à Angoulême, 1993.			
2	Anette Lenz, identité, communication, projection filmée pour le Centre Chorégraphique du Havre Normandie, Le Phare, 2013-2020.	16 Clémence Michon, <i>Plaques émaillées : accumulation</i> de Jean-François Danquin, Éditions Vivement Dimanche, 2017.	46	Valérie Tortolero, <i>J'aimerai pouvoir apprendre en bougeant</i> de Céline Ahond, livre d'artiste, 2013.	69	General Design, supports de communication et publications pour l'Abbaye de Maubuisson – Site d'art contemporain du département du Val-d'Oise, depuis 2017.	95	Audrey Templier et Julie Rousset, <i>Nil Yalter</i> (texte Fabienne Dumont), catalogue d'exposition, Éditions du MAC VAL, 2019.	888	Laurence Madrelle, LM communiquer, <i>Yverdon-les-Bains, de la signalétique à la scénographie urbaine. Histoire d'un projet</i> , Collection LM communiquer, 2009.	
3	Marie Proyart, transcription graphique des rêves martiens de Dominique Gonzalez-Foerster, 2018.	26 Lisa Sturacci, <i>Le vent se lève</i> , Parcours de la collection du MAC VAL 2020/2021, Éditions du MAC VAL, 2020.	47	Valérie Tortolero, <i>Jouer à faire semblant pour de vrai</i> de Céline Ahond, livre d'artiste, 2017.	75	Aurore Chassé, refonte de la collection Conférences, Éditions du Collège de France, 2018.	96	Audrey Templier et Julie Rousset, identité et journal de l'exposition « Variations épïcènes », MABA, 2020.	999	Marion Bonjour, Atelier Téméraire, objet éditorial, 2019.	
4	Susanna Shannon, conseil en direction artistique et propositions de Unes pour Libération (mars et avril 2012).	27 Lisa Sturacci, <i>Transmission/ Transgression. Maîtres et élèves dans l'atelier : Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier...</i> catalogue d'exposition du Musée Bourdelle, Paris Musées, 2018.	48	Valérie Tortolero, <i>Là c'est</i> de Céline Ahond, livre d'artiste, 2018.	76	Aurore Chassé, <i>La neige n'a pas de sens</i> , monographie de Adrien M & Claire B, Éditions Subjectile, 2016.	111	Jeannine Fricker, <i>L'œuvre romanesque de Katherine Mansfield</i> , Le Club du Meilleur Livre, 1954.			
	Susanna Shannon, design du catalogue de l'exposition <i>Attica USA 1971</i> , sous la direction de Philippe Artières, Le Point du jour, Centre d'art/éditeur, 2017.	28 Lisa Sturacci, identité pour l'association d'intérêt général AWARE Archives of Women Artists Research & Exhibitions, depuis 2017.	51	Agnès Dahan Studio, <i>Le Monde nouveau de Charlotte Perriand</i> , catalogue d'exposition, Éditions Fondation Louis Vuitton/ Gallimard, 2019.	77	Aurore Chassé, direction artistique du journal <i>La Terrasse</i> , depuis 2017.	222	<i>Ma double vie</i> , mémoires de Sarah Bernhardt, éditions des femmes, 1980. Coffret et féminaire par Antoinette Fouque.			
5	Catherine Guiral, <i>écritures</i> , Exemple unique, 2020.	34	Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé), <i>Les captives</i> d'Agnès Geoffray (textes de Philippe Artières et Sophie Delpeux), Éditions La Lettre volée, 2016.	52	Agnès Dahan Studio, cartons d'invitations, affiches pour les expositions « Nous les arbres » (2019), « Malick Sidibé Mali Twist (2017) », Fondation Cartier.	81	Claire Huss, <i>Ffasiwn Magazine</i> de Clémentine Schneidermann et Charlotte James, Éditions The Martin Parr Foundation, 2019.	333	Revue <i>Pétunia</i> , numéro 4, 2012, graphisme par Susanna Shannon et Catherine Houbart.		
6	Fanette Mellier, <i>Matriochka</i> , Éditions du livre, 2019.	35	Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé), <i>Toute arme forgée contre moi sera sans effet</i> de Colin Delfosse, Éditions 77, 2015.	53	Agnès Dahan Studio, <i>Roman, Panorama dix-neuf</i> (texte de Yannick Haenel), Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2017.	82	Claire Huss, identité et publications pour <i>I am Dora</i> , 2012-2014.	444	Vanessa Véryllon, gouaches préparatoires pour les affiches de la journée des 8 mars 2007, 2008, 2012.		
7	Margaret Gray, conception graphique de la façade sérigraphiée des Archives départementales du Bas-Rhin, 2002-2007.	36	Atelier 25 (Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé), <i>Before the Eye Lid's Laid</i> de J.Émil Sennewald sur Agnès Geoffray, La Lettre volée et AICA France, 2017.	65	General Design, <i>Venus du Jamais mort</i> , monographie de Magali Lambert, Éditions h'artpon, 2018.	83	Claire Huss, identité du festival de films <i>Wuti goes idyll Wild</i> , 2019.	555	Vanessa Bell, illustration de la couverture du livre de Virginia Woolf, <i>Three Guineas</i> , The Hogarth Press, Londres (première édition 1938), édition de 1977.	Variations épïcènes	10.09.2020 13.12.2020
10	Line Célo et Clémence Michon, <i>Rappel des titres</i> , revue de Jean-Michel Alberola, à l'occasion de l'exposition « L'Aventure des			67	General Design, <i>La possession du monde n'est pas ma priorité</i> ,	88	Coline Sunier et Charles Mazé, <i>Valentine Schlegel : Je dors, je travaille</i> (texte d'Hélène Bertin), <o> future <o> éditions avec le CAC Brétigny, 2017.	666	Sara de Bondt, carton d'invitation pour son exposition à Une Saison Graphique, 2011.	Commissariat Vanina Pinter	
						94	Audrey Templier et Julie Rousset,		MABA	Maison d'Art Bernard Anthonioz	

Le journal de « Variations épicènes » du 10 septembre 2020 au 13 décembre 2020 à la MABA fait partie intégrante de l'exposition comme pièce de documentation.

Commissaire, direction éditoriale, écriture des textes : Vanina Pinter

Design graphique : Rousset-Templier

Scénographie : Kevin Cadinot

L'exposition « Variations épicènes » bénéficie du soutien de l'ADAGP et de la Copie Privée.

Remerciements

Merci à Yann Owens, artiste, sérigraphe pour son implication, son expertise et son soutien continuuel quelque soit l'aventure. Merci à Hélène Pitassi, pour son travail de reliure et ses conseils avisés. Merci à Fabrice Bourlez et Béatrice Ponsard pour leurs relectures précieuses. Merci à Marion Caron, graphiste, pour sa contribution active sur la production de l'impression de certaines recherches. Merci à Louis Colin, Trystan Hamon et Louise Marot pour leur aide. Merci à Thierry Heynen, directeur de l'ESADHaR pour l'ouverture de l'atelier de sérigraphie. Merci à Marion Guiral. Merci à toutes les graphistes pour leur accueil, échange, soutien, travail. Et surtout à Julie Rousset, Audrey Templier, Kevin Cadinot, pour avoir accepté spontanément ce projet, et avoir tant travaillé, avec rigueur et justesse. Merci à toute l'équipe de la MABA et de la Fondation des Artistes pour leur enthousiasme et leur engagement dans le projet d'exposition.

Police de caractères : Neue Haas Unica [Monotype]

Papier : Arena white rough [Fedrigoni]

Impression : STIPA

ISBN : 978 2 904047 54 1

Dépot légal 4^e trimestre 2020

Variations épicènes

Dans des temps troublés et troublants, il est d'autant plus précieux d'affirmer le design graphique comme un « acte culturel à part entière¹ ».

À part entière, sans le couper de sa réalité contextuelle, collaborative et de son rôle de « porteur public de message² ».

Sans une tenue graphique, nos sommes de connaissances, nos flux de données, nos récits, nos institutions culturelles, publiques, nos systèmes d'orientations, s'étiolent, liquident à un système marketé, les idées de partage, de transmission, d'émancipation. Les graphistes donnent, ils ont donné une dimension singulière, souvent symbolique, parfois universelle à tant de nos objets, culturels ou du quotidien. Leurs conceptions consolident tout matériau lisible et visible³. Le design graphique est un maillon relieur dans un ensemble culturel, sociétal et technique de plus en plus complexifié. Il est si peu (visible, appréhendé, rémunéré) et pourtant, il est décisif. Il est un acte conscient, non d'une quelconque souveraineté (héroïque), mais de la nécessité d'une pratique réflexive.

Les graphistes français·es luttent pour que leurs actes culturels ne soient pas bradés, éclipsés voire des lettres mortes. Le graphiste Cassandre est devenu, dès les années 1930, un symbole de cet engagement. Chaque génération reprend, à sa manière, ces revendications pour que le graphisme contribue à transmettre, penser, structurer, traduire, commenter, parfois résister et transgresser. Derrière ces actes culturels, dont souvent on ne mesure pas la force, il y a des actrices⁴, fortement impliquées. Ici, en France, depuis des décennies.

« Variations épicènes » n'est pas un panorama, mais une ouverture sur une réserve inépuisable qui devra être à l'avenir davantage documentée, archivée. L'exposition s'est construite autour d'une imbrication de trois chemins continus, trois trames de réflexions. Se figer sur un corpus semblait contraire à cette volonté de variations. Ce processus de travail, rarement stabilisé, fait place aux hors-champs, au déséquilibre, inquiet de ne pas se conformer à une seule « grille de vision⁵ ». Différentes voies, donc, pour révéler des voix en acte. La première trame se focalise autour de (presque) sept projets de sept graphistes autrices. Chacun de ces projets dépliés au rez-de-chaussée permet d'entrer dans les coulisses d'un laboratoire intellectuel, poétique, formel ; de comprendre les heures de recherches en amont. Comment une graphiste a-t-elle composé, peaufiné, osé ? Comment des graphistes, à corps perdus, à têtes pensantes, ont-elle élaboré un acte culturel ?

Chaque projet déploie des enjeux, des compétences techniques, une méthodologie de travail, inscrite dans un contexte et une attention spécifique aux publics. Chacun témoigne d'une vision du design. Il sera demandé aux visiteur·ses à chaque changement de projet de s'adapter à une élasticité de la compréhension. Chacun·e éprouvera la multiplicité du design graphique. Et, c'est une épreuve de passer entre l'hétérogénéité et les multiples champs d'application du graphisme.

Il s'agit de s'immerger dans l'intensité du travail de Sylvia Tournerie pour Arte, d'Anette Lenz pour le Centre Chorégraphique du Havre, de Marie Proyart avec et pour Dominique Gonzalez-Foerster, de Susanna Shannon pour les Unes de Libération, de Margaret Gray pour les archives départementales du Bas-Rhin, de Catherine Guiral pour ses écrits sur le design graphique, de Fanette Mellier pour *Matriochka*. Toutes élaborent des productions culturelles indépendantes et critiques.

Dans un cube blanc différent, d'autres ou davantage de projets auraient pu être dévoilés. Alors, la salle à l'étage se présente comme une antichambre à la fabrique de l'exposition ou à la fabrique de l'histoire. Elle a été pensée à mi-chemin, entre le cabinet

de documentation et la pièce de basculement. Elle consolide le savoir et rajoute d'autres points de vue. Elle se voudrait être une pièce de préparation en constante alimentation où d'autres graphistes affirment leur savoir-faire et leur contribution (notamment : Atelier 25-Capucine Merkenbrack et Chloé Tercé, Line Célo, Aurore Chassé, Agnès Dahan avec Raphaëlle Picquet, Claire Huss, Maroussia Jannelle, Clémence Michon, Lisa Sturacci, Valérie Tortolero).

Le troisième chemin relie le tout. Il doit sa construction à des « cailloux » accumulés au fil des années, à Virginia Woolf, Françoise Collin, Monique Wittig, Christa Wolf, Joyce Carol Oates, Carla Lonzi... et à des échanges à bâtons rompus avec des graphistes depuis 2001. Ce troisième tableau s'apparente à une constellation chuchotante. Ce chemin de dames symbolique contribue, entre repères imperceptibles et piliers fondamentaux, à soutenir une histoire du design graphique plurielle. Voir, c'est découvrir à nouveau.

Dès le début, il semblait évident d'activer la création contemporaine : Audrey Templier et Julie Rousset ont pensé, organisé graphiquement cette aventure. Leurs recherches font partie de l'exposition. Le socle et l'unité du dispositif de monstration ont été confiés à Kevin Cadinot, plasticien et scénographe.

« Variations épiciènes » est une tentative de réponse à une commande claire de la MABA : une exposition collective de graphistes femmes.

Graphiste est un mot épiciène.

Épiciène, adj. *dont la forme ne varie pas selon le genre.*

Epiciène comme le prénom Cassandra, le nom de scène que se choisira un des fondateurs du design graphique. *Cassandra*, un hommage palimpseste à l'essai polyphonique de l'écrivaine Christa Wolf, paru en 1983.

« Variations épiciènes » se concentre sur les processus d'émergence des projets, sur la pratique de graphistes autrices, à l'œuvre.

D'autres graphistes auraient pu, auraient dû apparaître ici. D'autres variations sont possibles. Merci à toutes les graphistes exposées, impliquées, pour leur confiance et leur participation active.

Trame I

Ce premier chemin dans l'exposition a été pensé afin d'immerger chaque visiteur·se dans un projet, d'en parcourir la profondeur des recherches, en saisir la spécificité fonctionnelle, comme l'intensité des écritures poétiques ou politiques. L'intention est de révéler les récits – les obsessions, les détails, les dérives, les desseins – rarement perceptibles dans l'objet finalisé. Il fallait entrer dans les coulisses des ateliers et avoir accès aux recherches, du moins en partie, car ces dernières sont bien plus nombreuses qu'elles ne se présentent ici. Elles ont été réorganisées pour être lisibles, réimprimées.

L'exposition permet d'essorer le temps. Le temps d'un projet est ici condensé. Certains de ces projets sont des continuums toujours en cours de développement, d'autres sont des blocs achevés. Un projet se dissémine dans son média (la télévision, la presse) et sur une période (sur une dizaine d'années que dure la collaboration entre une graphiste et un commanditaire). Une identité culturelle s'installe dans un présent furtif et disparaît dans des milieux spécifiques. Il est quasiment impossible dans l'espace public de saisir sa finesse et ses évolutions dans son entièreté. Chaque salle permet de retrouver et de valoriser la spécificité conceptuelle et matérielle des mises en œuvre (méthode de travail, compositions évolutives, rythme, choix ou conception de caractères typographiques, connaissance des papiers, des reliures...).

Un projet a été extrait de la pratique de sept graphistes, choisi très précisément dans son parcours, comme dans la logique collective de l'exposition. L'ambition était d'insister sur la pluralité fonctionnelle et créative de cette profession, son envergure. Chacun de ces projets, même s'il se voit réduit à la monstration d'un livre, résumé et catalyse des années d'élaboration. Il porte la quintessence d'une vision et d'une approche du design graphique. Tous sont issus de longs dialogues avec le commanditaire (et des commanditaires précédents) et ils portent en eux la générosité et l'exigence dont ils font preuve pour le public. Ces graphistes ont une haute idée du (grand) public, et ici, différentes relations aux publics peuvent se dessiner : subreptice, frontale, globale, intimiste...

Chaque projet est une aventure collective, menée, forcément, à un moment avec un ou d'autres personnes, assistant·e·s, collaborateurs, stagiaires, imprimeurs, éditeurs, architectes... C'est le cas de tout atelier de design. Chacune de ces sept graphistes déploie une énergie centrifuge qui oriente et entraîne l'action d'autres. Au cœur de cette logique, de différentes manières, elles revendiquent leur indépendance, cette réserve solitaire où il est possible de travailler avec détermination, de refaire des recherches opiniâtrement, d'explorer les possibilités révolutionnaires, que par la profondeur et l'engagement de convictions intimes, elles font rejaillir, avec force, à l'extérieur, pour d'autres.

Au fil des échanges, il s'est avéré que toutes ces graphistes enseignent. Sylvia Tournerie à Penninghen, Anette Lenz à la HEAD de Genève, Marie Proyart à l'EESAB de Rennes, Susanna Shannon à la Villa Arson à Nice, Catherine Guiral à l'ENSBA de Lyon, Fanette Mellier à l'ENSAD, Margaret Gray à l'école Estienne. C'est une dimension de leur travail qu'elles assument pleinement, amplifiant leur temps consacré à la recherche. Cette première trame : re.direr aux étudiant·e·s que le temps de la conception, de la concrétisation, de la concentration, de la ténacité... est d'une nécessité absolue et qu'il demeure insoupçonnable, inquantifiable.

1

Habillages événementiels et génériques pour Arte par Sylvia Tournerie.

Quelques secondes, le temps d'être saisi par une boucle entêtante, un déroulé typographique, un flot concentré de formes allègres aux tons vifs, une virevolte ou une dramaturgie. Quelques secondes minutes, informant du programme ou d'une thématique à venir. Depuis 2013, Sylvia Tournerie conçoit et réalise pour la chaîne Arte des habillages événementiels (habillage de la programmation d'été « Summers », de la programmation d'hiver « Winter of... », des fêtes de fin d'année depuis 2016, journée internationale des droits des femmes, Viva Verdi !, Winter of Moon, etc...) et des génériques (Lucarne, le zapping « ailleurs en Europe »). Elle livre, régulièrement, à la chaîne franco-allemande de courtes séquences animées, pensées dans des variations et des formats différents et répondant à un cahier des charges fonctionnel, contraint, qui lui ont, notamment valu d'être récompensée par ses pairs, le club des DA ou lors du festival allemand Eyes & Ears⁶.

Choisir dans la production de Sylvia Tournerie de mettre sous les feux de la rampe ce qu'elle conçoit pour Arte pourrait paraître démagogique (c'est la face la plus grand public de son travail), mais ce qu'elle crée pour Arte par l'intensité de ses recherches ne déroge en rien à ce qu'elle met en place pour des commandes plus spécialisées, notamment pour des labels indépendants de musique. Le temps accordé aux recherches est le cœur invariant d'une relation d'un·e graphiste au monde. Pour ces quelques secondes, la graphiste peut s'engouffrer dans la construction de tout un univers graphique. Sylvia Tournerie

1
Selon Pierre Bernard et dans son texte manifeste à l'occasion de l'exposition « Cassandra », catalogue de la 16^e édition du Festival International de l'Affiche et des Arts graphiques de Chaumont, Éditions Pyramyd, 2005.

4
Au second sens du terme : « personne qui prend une part active, joue un rôle important », étonnement, actrice reste, dans l'usage courant, attaché au domaine du jeu et donc de l'illusion.

5
CF, La quatrième conférence de Christa Wolf, in Christa Wolf, *Cassandra. Les prémisses et le récit*, Bibliothèque cosmopolite, Stock, 1994, p.198.

a replongé dans ses disques durs pour nous permettre d’avoir accès à ses essais, ses inspirations, pour nous faire traverser l’écran et saisir ses modes opératoires.

« Ce que j’aime c’est me perdre, sans m’auto-censurer », alors, le temps de la recherche devient un puits sans fond. Certains projets viennent avec évidence, d’autres exigent davantage de temps et « sont facturés à perte ». La phase recherche coïncide avec des « espace-temps de solitude, où je manipule des formes, comme s’il s’agissait de mini-cages. Je ne travaille jamais avec une intention clairement définie que je réaliserai. Je me mets dans mes outils, souvent directement entre Illustrator et After Effects. J’essaie, je travaille une typographie, je tente d’y intégrer le mouvement. Je peux animer manuellement et avoir cinquante layout ». La graphiste aime être seule face à ses *instruments*, dont elle cherche artisanalement, la puissance. Parfois, elle isole un élément et celui-ci deviendra l’élément moteur.

Il peut arriver que Sylvia Tournerie débute par la recherche d’un extrait sonore qu’elle animera. Ainsi de l’habillage de Viva Verdi ! « Je recherche un format pop dans le classique, des séquences de 30 secondes (durée d’une bande annonce) avec un début et une fin ». Parfois, elle hésite entre deux ou trois extraits, elle construit une animation sur un son et l’essaie sur un autre et se rend compte que l’association fonctionne mieux. Sylvia Tournerie poursuit une ligne de construction graphique provoquant le hasard et l’accident. Le « lâcher-prise » permet de faire émerger des productions inattendues. Cette attitude rejoint la pratique du collage : accorder une image avec un son, puis la coller sur un autre et voir qu’un résultat non pré-défini peut résonner avec davantage de puissance. Elle continue à sa manière, les leçons d’associations, de bricolages imprévisibles mais esthétiques de l’un de ses enseignants, Roman Cieslewicz. Le collage est une politique de non-gouvernance, une *hygiène de la vision* et de l’émancipation.

En fonction du format (habillage, jingle), la musique peut ou non être un élément déclencheur. Il lui arrive de travailler avec une musique de placement, ou à partir d’un son issu d’un catalogue de sons que des musiciens ont créés et dont il faut acheter les droits. Dans le cahier des charges, une part conséquente est encadrée par le service juridique (droits des images des extraits, gestion des droits de la musique) qu’il faut prendre en compte dans la conception.

La graphiste opère de constants allers-retours entre l’image et le son, en fonction du thème, jusqu’à trouver l’harmonie, mais il a pu arriver que celle-ci soit dénaturée, ainsi de l’habillage de *Madame Butterfly* (2016) diffusé avec une voix off, le rythme tel qu’il a été livré, a été perdu.

Sylvia Tournerie commence toujours un projet par une écriture assez brutale. « J’ai une espèce d’entêtement à essayer de faire passer des choses plus tranchées », dans une approche minimaliste, davantage en noir et blanc, souvent centrée sur la typographie. « Je reste dans une zone d’errance indispensable en ayant conscience que parfois un tiers de ce travail d’expérimentations graphiques restera ». La graphiste évoque l’étape incontournable – presque une « déperdition graphique » – où elle devra assouplir ses premières propositions, la « vernir » précise-t-elle. Parfois, elle écarte sa piste initiale qui ne pourra pas s’adapter à tous les formats, ou qui n’est pas adéquate pour le rythme voulu. « Je pars radical, puis j’adoucis ». Pour autant, elle nuance, notamment du fait de son travail complice avec Cécile Chavepayre, directrice artistique indépendante de la chaîne, « Cécile est assez surprenante, elle peut être sensible à des choses non formatées. » Ce « vernis » c’est l’intelligence de la souplesse, il a valeur d’interfaces. Il permet d’aller à la rencontre de l’autre, une masse inter-générationnelle, le télé-spectateur, et ce, sans le brusquer et sans pour autant amoindrir l’investissement ou l’exigence de la graphiste. Avec Arte, la graphiste déploie une palette émotionnelle élargie, d’une énergie espiègle et d’une constante ténacité. Le lâcher-prise sans rien lâcher. Ses recherches permettent de voir les pistes graphiques tentées ainsi que sa documentation. La transcription graphique de ou par la musique singularise la pratique de Sylvia Tournerie et ce depuis ses débuts. Elle est particulièrement attentive, réceptive à certaines formes contemporaines de musique. Sylvia Tournerie accompagne des labels indépendants depuis plus de vingt ans (dernièrement le label Delodio, le groupe Blackmail, auparavant pour la French touch : Bosco, Cosmo Vitelli, Catalogue, Mirwais...), elle a composé de nombreuses pochettes de disques, des clips. Cette expertise lui permet d’aborder différents registres musicaux avec un sens du montage et du rythme non usuels. Pour Arte, elle compose des enchaînements fluides à partir de formes géométriques, abstraites ou allégoriques. Elle construit des lettrages, parfois elle peut utiliser ou réadapter des Google fonts. Souvent ses compositions ont l’air évidentes, elles n’auraient pu être autrement. Il en est souvent ainsi des compositions dépouillées, dont on ne soupçonne pas l’iceberg des recherches. Elles rejoignent un langage universel, immédiat.

Direction artistique : Arte
Cécile Chavepayre
Animation pour les projets à forte
déclinaison : Stéphane Jarreau
Pour certaines musiques :
Arnaud Garrivier

6

Premier prix du meilleur film promotionnel
pour *Madame Butterfly* et 2^e prix
du design typographique pour *Carmen*.

2

Le Phare, le Centre Chorégraphique du Havre Normandie par Anette Lenz.

Anette Lenz a une pratique insensée du design graphique. Elle peut élaborer, développer et entretenir des recherches des jours durant, scrutant les moindres détails, les variations, vérifiant chaque aboutissement. Dans cette relation existentielle à la phase « recherches », elle maintient et donne du sens à chacun des objets produits. Aucune parcelle de la communication n’est légèrement traitée, tout est élaboré dans l’exigence du regard que l’autre portera.

Le Phare est une aventure collective qui débute avec la nomination en 2012 d’Emmanuelle Vo-Dinh au Centre Chorégraphique national du Havre Normandie (créé en 1994). La chorégraphe et sa directrice déléguée, Solène Racapé, rencontrent différents graphistes dans leur studio avant de choisir Anette Lenz pour concevoir leur nouvelle identité. « Dès le départ, nous avons travaillé sur des bases saines, avec confiance, en tant que partenaires. Emmanuelle a eu l’idée de l’appellation : le Phare. Ce nom est un cadeau. Une passerelle pour travailler la lumière et le mouvement, et plus précisément, le chœur de leur pratique, l’écriture chorégraphique à travers les éclairages ». Le deuxième port de France avait déjà un phare, un signe architectural, à la fonction religieuse dissimulée par un signe maritime, l’église Saint Joseph inaugurée en 1956. À la rudesse de sa structure verticale correspond un intérieur, un chœur de reflets colorés. Ce phare attendait depuis un demi-siècle que la création contemporaine lui réponde. Anette Lenz commence les recherches d’identité avec la création d’une trame, explorant différentes textures graphiques, permettant de jouer avec la lumière et sur chaque modulation. Elle réalise des dizaines et des dizaines d’essais et travaille sur l’idée d’une lumière qui émettrait des repères dans l’agglomération havraise. Cette source lumineuse, à certains moments, se fige sur des mobiliers urbains, créant ainsi un étoilement, déployé dans la ville, façonnant des espaces d’attraction et de vibrations. Lors des étapes de conception, la graphiste matérialise la trame en noir et blanc et l’active avec la typo monospace, Eureka mono de Peter Bilak, dont le dessin pose un rythme régulier, comme une scansion imperturbable. Grâce à la trame, la lumière bouge constamment entre les lignes. « Pour chaque projet, je crée une grande boîte à outils, typographies et gammes chromatiques ajustées. À l’intérieur, je peux construire un langage, une multitude de variations. » Les recherches sont « un temps intense de concentration, de plaisir également, résultant d’un travail incessant sur les formes ».

Sur la première période, le vocabulaire mis en place est abstrait et allégorique, une source lumineuse blanche auréolée d’un halo irradiant plongée dans une couleur chaude. La communication du Phare émet des clignotements astraux. De l’extérieur, cela peut être une suite de jolis mots. Au Havre, cette incandescence fait sens, ravive. Le Phare se situe au 30 rue des Briquetiers, dans ce que Marc Augé pourrait appeler un « non-lieu », un espace périphérique coincé entre un échangeur routier et ferroviaire et Mondial Moquette, un bâtiment à la façade quelconque. Dès 2012, le Centre Chorégraphique demande à Anette Lenz de refaire une bâche signalant la fonction du bâtiment ; la graphiste voyant un calfeutrage de surface sans effet, refuse et propose une autre direction. Il faudra presque deux ans (de recherches formelles, techniques et financières) avant que son initiative prenne vie. La nouvelle façade est inaugurée en 2014. De l’extérieur, le Phare de la danse est peint en rouge. Les carreaux de verre, grâce à un dispositif de lampes led et un programme informatique⁷ accueillent une création de la graphiste, une boucle animée. La première donne vie, entre ombres et lumières, aux mouvements des danseurs. La deuxième (ici présentée) est une création à différentes séquences d’ondoiements colorés (reprenant l’idée de genèse : du noir au blanc aux couleurs, l’harmonie, un passage chaotique, un final apaisé). Dans les deux, danse la flamme d’une lumière, qui ne s’éteint jamais, vacillant et se transformant sans cesse. L’animation émet uniquement les soirs de spectacles, indiquant qu’il y a des étincelles de créations contemporaines. Le spectacle commence dès l’extérieur, gratuitement, même dans ce quartier délaissé qui, au fil des années, reprend vie.

Les thématiques peuvent varier sur la programmation imprimée suivant un cycle de trois ans. La communication se dissémine dans la ville par des brochures et des affiches de saison et une affiche pour le festival Pharenheit. Ce festival a lieu en février. Pour contraster avec le gris ambiant, celui du ciel (même s’il y a toujours un rayon de soleil par jour) et les textures sombres des bétons d’Auguste Perret and co, la graphiste déploie une palette de couleurs dites chaudes, un rose osé, un chrome envoûtant... Chacune de ses affiches se concrétise par l’attention du sérigraphie Lézard Graphique. Les premières saisons filent la métaphore de la source lumineuse, le répertoire abstrait est sensoriel. La graphiste met en scène les corps en mouvement, notamment, à travers la translucidité de la brique de verre. Le flou et le luminescent intensifient la vibration des corps, l’effervescence. « Il m’a fallu quelques années pour formuler qu’en tant qu’allemande, je tenais à mettre de la couleur, de la vie, redonner de la beauté organique justement à cette ville qui a été détruite par les bombardements alliés en septembre 1944 pour reprendre la ville occupée. »

En 2018, la graphiste décide d'un ton plus politique. Le Phare a fait ses preuves, il peut continuer sa prise de risques. Sur la brochure, figure un dos en négatif sur fond noir et bleu nuit. Aucune information. Partout dans la ville, la chevelure d'un blanc spectral capte le regard. Cette image en négatif renvoie à l'imagerie des radiographies, aux techniques infrarouges et évoque le registre de la surveillance : nos corps sans arrêt photographiés, scannés, épiés, ou encore ces images quotidiennes dans les journaux, de corps migrants, à la recherche de terres paisibles, enfermés dans des camions ou des porte-conteneurs. Le cadrage resserré se referme sur nos frontières, celles de nos pays, de nos peurs, de nos idéaux.

La même saison pour le festival Pharenheit, l'affiche cadre, à nouveau, un dos. « Un homme ou une femme ? Une rock star devant son public ou une orante implorant ? Les gestes sont importants, celui-ci est figé dans une ambiguïté, entre deux extrêmes, entre désespoir et victoire. Est-ce une critique ? Est-ce un portrait ? Je ne donne pas de réponses, encore moins un point de vue dogmatique. Je préfère provoquer un questionnement. Ce sont des images de contestation. » Ayant vécu des vagues successives de coupes budgétaires de la culture, Anette Lenz sème dans les collectivités territoriales des questions. Au Relax, théâtre municipal de Chaumont, elle écrit sur une feuille froissée : « Là est la question ». La formule énigmatique sous-entendant une autre « être ou ne pas être... » et devient une affiche durant une année, partageant un territoire de doutes. « La poésie existe quand l'autre entre dans le questionnement. Je ne dis pas ce qu'il faut qu'il pense. Plusieurs niveaux de lecture sont possibles, si le lecteur peut, si le lecteur veut. »

Septembre 2019, l'affiche de saison du Phare figure le corps d'un danseur, traversé de stries colorées, comme s'il traversait un prisme lumineux. C'est en reprenant une collection d'images d'erreurs (bug informatiques, stries de manipulations faites par photocopieuse) que la graphiste a l'idée de détourner nos systèmes (mécaniques et informatiques) d'erreurs pour créer du sens. Partout, en tous chemins, nous nous heurtons à nos erreurs. D'où ce besoin, aujourd'hui, de créer des images alarmantes et désarmantes. Face à ce danseur, électrisé par des zébrures, les passants interagissent par effet cinétique, obligés pour bien voir, de se mouvoir, de se déplacer.

Les brochures d'institutions culturelles prises en charge par Anette Lenz sont le lieu d'une performance. Elle investit les brochures avec patience, précision : la grille informatique typographique et le registre des images. Elle reprend chacune des photos fournies par la structure. Elle crée des flous, retravaille un fond, recadre, transforme l'ensemble avec les couleurs de la saison, ainsi dirige-t-elle le regard vers un geste, une expression. L'espace de la brochure plus intime est celui de l'individu, celui des « irremplaçables⁸ ». Elle y implique « les gens réels » : danseurs, personnel technique, administratif... dans l'acte culturel. Elles les dévoilent en train d'agir. Anette Lenz intervient sur les photos de spectacle et valorise ces documents, souvent de mauvaise qualité et identiques d'une brochure de théâtre à une autre. Chaque photo acquiert une autre signification, à la fois pour elle-même (un document d'archive) et pour le spectacle. Chacun·e est distingué·e.

Il faut une dose d'insensé, répondant à une extrême lucidité, pour continuer à allumer la lumière d'un phare en ce début du 21^e siècle. Certain·e·s graphistes continuent, à toutes les échelles, grâce à un ensemble collégial, à structurer un projet artistique, à orchestrer un art global, à réduire les temps d'éclipses (de la création contemporaine).

7

Pour la première animation, Nicolas Galinotti était responsable du dispositif numérique. La deuxième a été animée avec Marta Revuelta (2017).

8

Selon l'appellation et le livre philosophique de Cynthia Fleury, publié chez Gallimard en 2015.

3

Transcription graphique des rêves martiens de Dominique Gonzalez-Foerster par Marie Proyart.

Septembre 2009, Marie Proyart collabore pour la première fois avec Dominique Gonzalez-Foerster à la fondation DIA à New York : la graphiste déploie une composition typographique de quatorze mètres, mise en scène évoquant trois univers (océanique, désertique et tropical) à partir de citations littéraires sélectionnées par l'artiste. La graphiste, experte en design éditorial se confronte à une nouvelle dimension, l'espace du mur. Trois ans plus tard, à Berlin, elle compose typographiquement la pièce *Old Dream* (en utilisant le caractère typographique l'Albertus de Berthold Wolpe). En 2015, Marie Proyart prend en charge le catalogue de l'exposition *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058* pour les Éditions du Centre Pompidou, importante monographie personnelle de l'artiste, sous la direction d'Emma Lavigne. Le parti pris graphique est étonnant tout en étant en parfaite résonance avec l'œuvre. Dans cet objet de grand format, le texte et les images coulent comme le déroulé vertical d'une pellicule de film, comme un fil chronologique infini. L'iconographie est ordonnée, non pas selon la chronologie des œuvres mais selon celle des références que chaque œuvre mobilise. « Les trente années de travail de Dominique Gonzalez-Foerster

[DGF] se ré-organisent à partir d'une chronologie imaginaire. C'est donc une relecture de l'œuvre, une transformation et une interprétation. Mais cette transformation s'effectue à partir d'un imaginaire qui est le sien, à partir d'une idée que Dominique aurait pu avoir ». Cette chronologie fictive – comme l'évoque le titre de l'ouvrage – a notamment pour incidence de créer des confrontations singulières : par exemple, la photographie d'une installation datant de 2000 (*Tapis de lecture (orange)*) côtoie la reproduction d'une œuvre de 1984 (*Bibliothèque*)⁹. Toutes les images d'œuvres sont reproduites en noir et blanc jusqu'à la page 37 où figure une performance, *M.2062*, dans laquelle l'artiste incarne un personnage des années 40 (*Le Garçon aux cheveux verts*, un film de Joseph Losey de 1948). Les images sont reproduites en couleurs à partir de ce moment-là car c'est la décennie où le cinéma passe en couleur. Au plus près de la logique de DGF, passé, présent, futur se mêlent. L'objet est pensé pour traduire cette tension entre les époques. La mise en forme classique est contrebalancée par le choix d'un papier brillant évoquant l'univers des magazines. Le choix de caractères prolonge cette ambivalence temporelle : l'Eldorado¹⁰ (pour la composition des essais) apporte une connotation fantastique propre au passé alors que la modernité est introduite par les chiffres de l'Architype de Jan Tschischold (1929) utilisés pour les titres de parties. Cette tension créée par la rencontre de ces différents éléments transporte ce catalogue dans le futur. L'ensemble prend une forme fictionnelle non littéraire et non autoritaire, un entre-deux activant la réflexion. « C'est plutôt une façon de générer un récit et donc d'amplifier l'importance de l'interprétation » dirait DGF¹¹.

En 2019, Dominique Gonzalez-Foerster confie à la graphiste la retranscription graphique de ses rêves martiens, « Martian Dreams Ensemble » pour la Galerie für Zeitgenössische Kunst de Leipzig. Elle souhaite les voir reproduits sur les murs de l'exposition sous forme de prise de notes martiennes. Marie Proyart intervient également à d'autres niveaux (la création d'une moquette pour le sol de l'exposition, l'habillage graphique d'une façade du bâtiment ainsi que la signalétique de l'exposition). Pour l'artiste, le media exposition doit se concevoir comme une plate-forme collaborative, avec des moments partagés. Pour cet ensemble martien, le travail de Marie Proyart est une élaboration patiente, à la fois conceptuelle et graphique. Il faut, pour en saisir la portée et les enjeux, le mettre en parallèle avec les expérimentations des avant-gardes qui construisaient des formes abstraites et de nouveaux alphabets. D'ailleurs, la graphiste s'entoure de livres (comme pour chaque projet) et particulièrement de la première édition du *Pioneers of modern typography* d'Herbert Spencer¹², et elle regarde plus précisément les propositions des avant-gardes polonaises (Henryk Berlewi, Teresa Zarnower).

Depuis son apprentissage à la Werkplaats avec notamment Armand Mevis, la question du langage est au cœur de sa pratique. Dans les livres qu'elle met en page, elle confronte souvent différentes voix avec pour dessein, une mise en forme ajustée et sincère de la pensée des autres. « Il faut essayer de donner une voix honnête aux choses (éléments, textes) qu'on manipule », « révéler d'où viennent les choses ». Très subtilement, elle rend visible le travail qui se construit et cela nécessite parfois de « remettre en question la nature de l'œuvre ». Son ambition est de redonner toute son intensité et la singularité à chaque acte de lecture. La graphiste a étudié et a été interpellée par la traduction typographique opérée par l'artiste Richard Hamilton pour les notes de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp en 1960. Les rêves martiens nécessitent un autre genre de déchiffrement : il faut inventer des formes et dépasser cette logique de traduction, car il faut s'approprier la pensée et ce qui est insaisissable, les rêves d'une autre.

« J'aime m'immerger entièrement dans un projet. Je lis beaucoup, je parle avec l'artiste, je rentre dans la logique de l'autre. Cela conforte mes intuitions ». Graphiquement, « les compositions des rêves n'ont rien de spectaculaires » et ceci concorde avec l'œuvre de DGF, qui compose un ensemble protéiforme, sans style identifiable, jouant ainsi avec ses identités multiples qu'elle met en abîme et dissout constamment. Les transcriptions typographiques de Marie Proyart resserrent l'éparpillement esthétique voulu par l'artiste et en proposent une exploration éditoriale ou murale dans un déploiement typographique, un paysage indicel à traverser. Fondamentalement, elles partagent un questionnement commun sur les paradoxes de la concrétisation et de l'effacement de l'acte créatif.

DGF écrit trois types de rêves, les rêves terriens, les rêves martiens, les rêves d'une espèce mathématique. Au fil des échanges avec l'artiste et à la lecture de références littéraires (*Les Chroniques Martiennes* de Ray Bradbury ou *Glissement de temps sur Mars* de Philip K. Dick) les trois logiques de rêves (et donc de pensées) se précisent. Les rêves martiens se développent autour de l'idée que, pour les Martiens, les relations entre les éléments, priment sur la forme. La logique mathématique est plus difficile à traduire car elle demande d'occulter nos réflexes de conceptualisation humaine. « Il ne fallait pas se poser une question de légitimité scientifique ». Pour chacun des trois genres de rêves, Marie Proyart imagine des règles de traduction, cherche des logiques de représentation. Elle écarte le réflexe terrien de la création d'un alphabet. Elle veut rendre visible une vibration, à l'image de la réalité des rêves où tout est flou, tout se superpose. « Dans un rêve, tout est flottement mais par moment le souvenir d'un rêve peut prendre la forme d'une image dont la précision est fulgurante. » Un équilibre est recherché pour évoquer un élément de narration et le suggérer, sans jamais tomber dans l'illustratif. La graphiste imagine plu-

sieurs temporalités, des hiérarchies et des zones différentes, mais tout peut être visible immédiatement, procurant une impression de diffus, d'un espace où rien n'est figé.

« Inventer une écriture, c'est quelque chose de vertigineux. Il faut entrer complètement dans une logique qu'on construit de toutes pièces ».

9 *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058* sous la direction d'Emma Lavigne, Éditions du Centre Pompidou, 2015 p. 94.

10 Dessiné en 1953 par William Addison Dwiggins, re-développé dans les années 1990 par David Berlow, Tobias Frere-Jones et Tom Rickner. *Op. cit.*, p. 191.

12 Première édition au MIT Press de Cambridge, Massachusetts, 1969.

4 Propositions de Unes pour Libération et Attica USA 1971 par Susanna Shannon.

Susanna Shannon chahute la logique d'un projet par graphiste. Après différents entretiens, il semblait incongru de se focaliser uniquement sur un seul projet tant la pratique de Susana Shannon est continue, inextinguible. Elle maquette. Elle compose des colonnes. Elle tombe des pages. Elle structure les faits, les mots et les maux de l'actualité incessante. Serait-il, un jour, possible de rassembler toutes les pages qu'elle a mises en forme ? Ce serait vertigineux ; et épuisant de suivre sa cadence, ses successions de pages, de doubles pages, de Unes. Petit à petit, le prisme du temps prendrait une dimension obsédante. La direction artistique de presse exige une temporalité (de recherche) quotidienne, hebdomadaire, mensuelle, plus précisément un laps de temps écourté à l'intérieur de ces séquences. Une fois les sujets choisis, la graphiste n'a que quelques heures pour assembler une Une. Dans l'espace de Susanna Shannon, il ne s'agit pas de s'immerger dans l'étirement du temps de la recherche, mais d'être absorbé par l'immédiateté. Susanna Shannon répond à l'évènement, immédiatement. Souvent, du tac au tac. Une graphiste dompte, brusque le temps. Cette salle évoquera l'urgence. La réalité des faits, des évènements, les sommes de pages, les sommaires sont les guides de cette démesure. Dater, paginer, chiffrer.

Les quatre murs se répondent. Ils parlent de différentes formes de célérité.

Une temporalité brève : chaque jour sur deux mois, plus de 200 propositions : les Unes de Libération.

Une temporalité longue : deux ans et plus de 356 pages pour le catalogue de l'exposition, *Attica 1971*.

Une temporalité multiple, enchevêtrée : une sélection par sommaires ou chiffres d'un prélèvement (microscopique) de son travail.

Une temporalité annuelle, mais au jour le jour : un agenda d'*Irrégulomadaire*.

Les Unes, Libération : directrice artistique de presse qui a pensé et construit de nouvelles formules¹³, Susanna Shannon est contactée par la direction de Libération notamment par Nicolas Demorand, en tant que conseillère artistique pour dynamiser les Unes de Libération durant deux mois, en mars et avril 2012, en pleine élection présidentielle. Elle décide de venir tous les jours au sein de la rédaction, au cœur de l'équipe et de ses différents services pour en prendre le pouls et témoigner de sa méthode. Elle assiste aux deux réunions des chefs de service le matin. L'éditorial enclenche la mécanique graphique. L'après-midi, elle compose des Unes. Elle soumet différentes propositions à la discussion et à l'œil de la DA interne et de la rédaction en chef. Les maquettistes finalisent le montage qui partira en impression. Elle travaille à partir de prises de vues concédées par le service photo et compose avec du faux texte. Le texte final sera directement écrit sur l'épreuve. « Dans une rédaction, nous sommes tous au service des uns et des autres. Tout témoigne d'une logique collective ». Son intervention se centre sur le processus. Le parti pris est de « provoquer un questionnement », de « dialoguer avec les DA (sans prendre leur place) ».

Il faut prendre le temps de regarder ses différentes propositions pour en saisir la puissance et leur dynamique franche. Les propositions de Susanna Shannon détonnent, elle assume des Unes visuelles, « popu », « punchy » et également « arty ». Son univers visuel est nourri de références et de processus artistiques (« Andy Warhol était un fin observateur de la masse media, il le prouve avec ses dessins de Unes du Daily Mirror »). Si des journaux comme Le Monde « chuchote des histoires », elle pense que dans une logique de survie en kiosque, un quotidien doit être vu (pas une fois de temps en temps, mais dans une continuité). Dans un quotidien, il faut « lutter contre la grisaille répétitive et endormie ». Elle assume une certaine forme de violence, celle à l'image de notre société, de la barbarie de nos pays civilisés, celle de notre œil voyeuriste, affuté aux tabloïds. Ses grilles ont toujours un aspect frontal. Ses pages nous cognent au réel.

Le jeudi 22 mars 2012, la Une porte sur Mohamed Merah, la DA choisit « une photo "doc", de mauvaise qualité, mais dotée d'une bonne expressivité » et protège l'identité derrière la typo. Il faut penser la force de frappe visuelle et la bienveillance. Pour la couverture du lundi 7 mai, la DA met en relation le nouveau président avec le mot – peu clinquant – « Normal ». Ses compositions testent des interactions non timorées avec les éléments : la main du président se mêle au logo de Libération. La Une imprimée

sera davantage calée. « Caler » un maître mot qui permet de regarder précisément les pages de Susanna Shannon. Pour elle, il peut y avoir une croyance, voire une soumission à « caler ». Si rien n'est sacrifié au message, ses compositions ne cherchent pas la résolution parfaite. Les Unes ont besoin d'être mobiles. Tout est sous-tension dans ses compositions. Elles provoquent du mouvement qu'on pourrait associer au déséquilibre, à l'inconfort visuel. Subtilement, se glisse la réalité de l'instabilité de l'information. Pour Robert Darnton, défenseur du livre et de la conservation des journaux papier, « la nouvelle n'est pas ce qui s'est passé mais un récit de ce qui s'est passé¹⁴. » Il précise « je crois que les journaux doivent être lus pour s'informer sur la façon dont les contemporains ont interprété les évènements plutôt que comme une connaissance fiable de ces mêmes évènements¹⁵ ». La force plastique des Unes de Susanna Shannon vient aussi de leur positionnement politique. Elle ne police pas un cadre de lecture pseudo-neutralisant. Ses pages ouvrent et appellent à une pensée chahutante, distanciée. Ses Unes défient à la lecture. Elles participent au faire débat. Pour autant, « un designer de pages est là pour publier des informations et des idées ». À la fin des deux mois, les ventes du journal ont augmenté et la DA imprime vingt bottins (format A4) avec toutes ses propositions, comme indiqué dans son contrat de travail.

Susanna Shannon a grandi, entourée de presse, son père était journaliste. « J'ai suivi des études d'art, mais l'approche était très conceptuelle à cette époque ». Pour Susanna Shannon, intégrer l'univers de la presse, c'est choisir l'engagement et l'indépendance. « J'ai voulu faire ce métier de garçon, avec des machines et des horaires de nuit ». Elle a débuté en 1981 à Libération en tant que monteuse. Le quotidien à l'époque utilisait du Franklin Gothic Extra Condensed et le Times New Roman, deux caractères typographiques liés à l'imprimerie presse qu'elle privilégiera toute sa carrière. « Des caractères hyper droits au but ! » Elle sait par ailleurs qu'un quotidien exige une résistance physique. Elle en connaît les logiques de fabrication et apprécie, dès que possible, de pouvoir jouer avec les trames, ces grilles à la perception.

Attica 1971 : la mutinerie d'Attica est un soulèvement de prisonniers du centre correctionnel d'Attica dans l'État de New York qui survint entre le 9 et le 13 septembre 1971, dans un climat d'opposition au racisme et dont la répression causera la mort de 39 personnes. Susanna Shannon a quatorze ans lorsqu'elle découvre à la télévision les images de ces morts dans son propre pays. Elle vient juste de revenir à New York avec ses parents, son père était correspondant politique en poste au Japon, couvrant la guerre du Vietnam. Presque trente ans plus tard, elle a en charge la conception graphique de l'ouvrage coordonné par Philippe Artières avec les éditions du Point du Jour, prolongement de l'exposition au centre d'art de Cherbourg. « C'est le plus grand des sujets ». La documentation, les textes et l'iconographie sont remarquables, ils composent une polyphonie interrogeant la notion de soulèvement. La conception de l'ouvrage prendra deux ans. Susanna Shannon monte les pages, l'éditeur à ses côtés. « Le design éditorial est un travail ENSEMBLE. » Évidemment, la mise en page fait écho aux journaux, par sa structuration en colonnes, la densité du texte et également l'usage de la typographie ATS News n°2. Chaque chapitre est rythmé par une logique de narration différente, car à travers chacun, la graphiste laisse s'exprimer la matière iconographique. Couvertures et pages de gardes sont investies d'informations, de faits, (sauf une double page blanche imposée par l'éditeur). Une cadence impitoyable, historique, nécessaire. *Attica* évoque la réalité des quatre murs, tout est contraint, sans véritable espace de respiration. Faire le mur pour un·e graphiste c'est étaler ses chemins de fer et percevoir une logique d'ensemble. La grille d'*Attica* est imparable.

Susanna Shannon parle souvent de son admiration pour le graphiste anglais David King – il lui appris « l'effet transe que procure l'action de monter des pages » – et cite en référence la mise en page de la biographie photographique sur Mohammed Ali, *I am the King* (1975). Attica est peut-être son objet *king*.

Irrégulomadaire est le nom donné à une association et à une production éditée par celle-ci. L'aventure est collective et hautement personnelle¹⁶. Depuis 1998, *Irrégulomadaire* prend l'apparence d'un agenda¹⁷ que la graphiste édite chaque année avec l'association. La graphiste y éparpille ses photos, les phrases qu'elle cueille et qu'elle consigne durant ses déplacements, au jour le jour, durant l'année précédente. C'est à la fois un espace plastique, technique (elle y révèle son attention à la fabrication et son sens warholien de la trame, elle travaille souvent avec le photographe François Kayat) et un territoire de recherche, quasi sociologique, quasi dans un esprit de dérive situationniste. Elle y assemble son goût des mots, des trouvailles vernaculaires, de formules cinglantes, étincelles de provocations et d'intelligence. *Irrégulomadaire* pourrait se résumer à un paysage – quête – enquête sur et à travers le quotidien. Elle y dévoile sa « fascination pour ce qui est au bord de l'obsolescence », son attraction magnétique pour la typographie. Mais : elle ne le pose pas comme un livre (d'artiste). Elle invite l'acquéreur à venir en déranger la logique, à y laisser brouillons, mots, rdv, traces. Elle offre ses recherches dans une forme humble, populaire, réappropriable. Au final, elle brave un acte perturbant : faire son journal entre les compositions d'une autre. Provoquer un dialogue et des échanges, constamment.

Maquettes : cette sélection de sommaires, de pages, d’Unes parlent des maquettes de Shannon qu’elle qualifie souvent de « zazou ». Elles sont extrêmement claires, lisibles. Chaque colonne, titrage, chaque bloc fluidifie l’information. L’ambiance typographique est généralement marquée par des typographies linéales, avec ses sept manières de distinguer un texte. Hyper structurées, hyper organisées, jamais figées, jamais résignées.

13	14	16	17
Une cinquantaine de nouvelles formules de presse pour L’Expansion, Les Inrockuptibles (en 2006), Express styles, Libération…	Robert Darnton, <i>Apologie du livre</i> , Folio essais, 2009, p. 101. 15 <i>Op. cit.</i> , p. 104.	Fondé en 1989 avec Jean-Charles Depaule, puis Igor François et Martin Depaule, et Jérôme Saint-Loubert Bié. Le nom "Irrégulomadaire" est une création de Jérôme Oudin.	L’agenda contient 256 pages : une photo imprimée en quadrichromie par semaine suivie d’une double page de typo chaque année différente.

5 écritures par Catherine Guiral.

Certains graphistes ont consacré une partie de leur temps à l’écriture : manuel-outil pédagogique, histoire, critique. Parfois ils ont fondé leur propre maison d’édition. L’écriture était –et demeure– le chemin le plus court pour défendre leur profession. Depuis quelques années, les recherches universitaires en design accélèrent ce processus. Rares sont les graphistes qui ont une pratique tout aussi remarquable que leurs écrits ou qui parviennent à ce que l’une des deux pratiques ne détrônent pas l’autre. Catherine Guiral est designer graphique et « writer ». L’utilisation anglo-saxonne insiste sur l’acte d’écrire et non sur l’étiquette liée à un genre, théorie, critique, histoire. Avec Catherine Guiral, l’écriture se révèle un champ d’expérimentation à part entière, où *le plaisir du texte* est tangible.

Au sein du studio Office abc, qu’elle a fondé et qu’elle dirige avec Brice Domingues, à chacune de leur conférence, ils réalisent un argumentaire documenté mêlant la pluralité de leurs connaissances. Les conférences deviennent le temps, parfois performé, toujours mémorable, de la lecture d’un texte préalablement écrit, mis en page dans un objet graphique¹⁸. Un montage de leur documentation pluri-média est systématiquement projeté.

Catherine Guiral a commencé à écrire pour préparer ses cours –à l’Institut supérieur des arts de Toulouse 2008-2012 –et pour accroître, tout en partageant ses connaissances. Son premier blog *mercigeorges.com* en témoigne, on y trouve notamment des traces de ses premiers sujets d’intérêts : le cinéma, les couvertures de livres (dont les polars), les techniques de captation visuelle. La graphiste, au parcours émérite (ENSAD, CalArts), reprend alors le chemin des études théoriques et s’inscrit au Royal College of Art, où elle soutiendra sa thèse en 2019¹⁹. Elle a alors en tête une approche plus conceptuelle de la profession menée par des graphistes qui mêlent écriture et commissariats d’expositions (elle cite Stuart Bailey et le groupe Metahaven). L’influence de ces études, des écrits et des revues anglo-saxonnes est déterminante. L’écriture devient le lieu où il est possible de déplacer constamment les frontières, des réels et des *hétérotopies*.

Pour son travail de thèse, elle étudie l’œuvre aussi monumentale que plurielle de Pierre Faucheux (1924-1999). Ses recherches s’appuient sur le fonds du graphiste conservé à l’IMEC. C’est dans les archives que la graphiste mesure l’importance que Faucheux prodiguait à sa pratique qu’il nommait « les écartelages ». « Il y mettait beaucoup d’énergie ». Par sa mise en lumière de l’écartelage, une « méta-phore-concept », Guiral révèle sa propre ambition pour le design graphique : en faire une pratique du risque, de l’étendue et des écarts, où peuvent se glisser des entre-deux, au carrefour des expérimentations, des arts plastiques, des espaces architecturaux et des espaces typographiques. « Un graphiste peut aussi être considéré comme un sorcier. Quelqu’un qui manipule et transforme la matière, faisant renaître divers fragments accumulés dans de nouvelles séries de hiérarchies²⁰. » Au fil des années de thèse, l’importance de la contextualisation historique s’est affirmée, notamment par la lecture des textes de Paul Ricœur et d’Antoine de Baecque. « La mémoire ce n’est pas un devoir, c’est un travail ». Depuis, elle étudie avec plus de précision les objets graphiques anciens ainsi que leur contexte d’émergence. Même dans ses productions graphiques, elle est attachée à « l’archéologie du projet ».

Catherine Guiral insiste : sa pratique de l’écriture est de l’ordre de la co-écriture. Écrire réagit toujours à des lectures ou à des formes d’écriture²¹. « Beaucoup d’auteur·e·s m’accompagnent. Toute écriture est une pratique croisée, mes textes rencontrent ceux de Thierry Chancogne, de Lorraine Wild en passant par David Crowley ou Cécile Guilbert ». Elle a participé à la création et continue d’activer le projet d’éditorialisation en ligne *t-o-m-b-o-l-o.eu*.

Catherine Guiral commence souvent un sujet par un entrelacs et des zig-zags entre des lectures, par un collage sensible. Certains de ses textes sont écrits à plusieurs mains, notamment avec Brice Domingues (elle évoque la chance d’avoir un co-équipier qui lui laisse ce temps –dévorant– dédié à l’écriture). Sa pratique curatoriale est également collégiale²², ainsi des projets Crystal Maze de l’Agence du doute fondée

avec Jérôme Dupeyrat. « Le commissariat permet de déployer une autre forme d’écriture ». Les différentes expositions qu’elle a menées sur Pierre Faucheux lui ont permis de nourrir sa thèse, de « chercher tout en faisant et d’ouvrir des perspectives ».

Son écriture est un flux savant, documenté, un palimpseste de références aux associations parfois étonnantes. On y décèle un sens de l’enquête et de la narration tramée de la complexité des chemins possibles. « Je ne suis pas une spécialiste et je suis attachée à la pop culture ». Ses écrits témoignent de cette envie de prendre en compte d’autres champs d’investigation que celui du design comme celui de l’image mouvement (cinéma), de la culture populaire (télévision) ou encore vernaculaire.

Ses écrits viennent d’un goût de la découverte et d’une nécessité insatiable de « creuser un sujet », de « répondre à une ignorance ». « L’amorce d’un texte c’est toujours la curiosité. » À Lyon, à l’École nationale supérieure des beaux-arts, elle consacre une grande partie de son temps à accompagner les mémoires des étudiants en DNSEP, donc à chercher pour et avec eux, et dans les chemins qu’ils ne prennent pas, qu’elle découvre et qui la fascine, elle répertorie des sujets de textes à venir. Elle est toujours en alerte de connaissances et d’interprétations possibles. C’est la force des écrits de Guiral de ne pas figer une lecture. Elle arpente des formes interrogatives, ouvrant plus d’interprétations que des lectures dogmatiques, verrouillant un sujet. Même sur Pierre Faucheux, il reste tant, selon elle, à découvrir, et ce qu’elle a défriché invite d’autres à relire son travail, à « mesurer l’importance de ses pratiques d’à côté, voire ses points faibles ». Elle porte cette envie de multiplier les voix écrivant sur le design graphique et insiste sur le fait que différents registres sont souhaitables. Ses écrits sont marqués par un acte constant de *déterritorialisation*, selon la définition de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Le livre exposé ici existe déjà d’une certaine manière (tous les textes sont en accès libre sur Internet et sur différents sites) et il n’existe pas. C’est un exemplaire unique mis en page par Audrey Templier et Julie Rousset. L’objet livre cultive les paradoxes : un multiple (diffusé) et une pièce unique. « Chaque forme de mise en page d’un texte change sa sensation de lecture » rappelle Catherine Guiral. L’envie était multiple : valoriser le travail d’écriture dans la pratique du design graphique contemporain, rendre hommage aux savoureuses écritures de Catherine Guiral, mettre dans un monument blanc, ce temps de solitude et de labeur qu’elle y consacre, même si elle n’a de cesse de provoquer des pratiques collectives. Évoquer la sempiternelle difficulté, l’incongruité d’exposer un livre (que la graphiste connaît bien).

Parler du livre comme d’un montage,

Comme d’une montagne (même franchie, elle demeure éloignée),

Un ilot,

Un *dépaysement*,

Qu’on peut appréhender par touches, par « égratignures », comme l’évoque Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*.

Le livre devient l’espace de l’exposition, qui nous saisit et nous échappe, où il est possible de se perdre entre la force évocatrice des titres de la graphiste ou des citations qu’elle met en exergue, de retenir la puissance de ses mots et de ses idées.

Nous ne sommes que « les interprètes des interprétations ». Ainsi s’exprime Montaigne, faisant lui-même écho à Platon qui dans l’lon décrit le rhapsode comme ἐρμηνέων ἐρμηνής [interprète d’interprètes]. — George Steiner, *Les Antigones*

18	19	22
Dont certains numéros ont été exposés à la MABA pour l’exposition et le projet de Sacha Léopold et François Havegeer, « <i>Ce n’est pas la taille qui compte</i> » (2018).	<i>Pierre Faucheux’s Lines of Flight</i> sous la direction de David Crowley et Sarah Teasley. 20 Catherine Guiral, <i>La magique coulée</i> , in <i>L’écartelage, ou l’écriture d’après Pierre Faucheux</i> , Institut supérieur des arts de Toulouse, Éditions B42, 2013, p. 40.	Avec l’Agence du doute, Pierre Faucheux pour le Nouveau Festival 2013 au Centre Pompidou, « CM IX. Quérir Choisir : Pierre Faucheux et l’esprit de collection », Musée de Calbet, 2016. Avec Brice Domingues, « Pierre Faucheux. Espaces de lecture, lecture d’espaces », Centre international du graphisme, Chaumont, 2019.

Matriochka tient dans le creux d'une main. Sur un bureau ou sur le devant d'une bibliothèque, l'ouvrage se dresse seul, droit, comme un oiseau chatoyant au bord de l'envol. Revêtue d'une toile tissée violette, tendue, la couverture monochrome offre une mince et tangible contre-forme. Un signe composé de deux formes pivotantes invite à l'ouverture. Le rouge tonique des pages de garde nous accueille et, sans transition, l'explication de la couverture apparaît : une matriochka stylisée nous fixe de ses yeux roses. Elle pose, héritière moderniste des avant-gardes russes. Ces artistes s'inspiraient des motifs, des couleurs des fleurs des arts populaires russes pour construire un nouveau monde (géométrique). Ils étaient particulièrement attentifs au livre comme un objet démocratique, un espace de partage entre différentes générations, différentes classes sociales.

Sur la belle page de gris argenté se succèdent, dans une fictive, quasi animée, mise en boîtes, seize matriochka. Combien de fois, je tourne les pages pour saisir les différences, les ressemblances et les variations ? Combien de verts ? De violets ? Combien de fois j'essaie de deviner ce qu'exprime ses personnages ? Une larme ? Un œil rieur, une bonhomie heureuse ? Pourquoi un lecteur anime-t-il la moindre surface de caractères humains ? Je recommence. Je relis et relie. Et, si certaines matriochka étaient des hommes ? Un adolescent nonchalant ? Au jeu des répétitions et des changements, il s'agit de s'inventer dans les interstices d'un même moule, peu importe les costumes du genre ou les humeurs du jour. Se réinventer au fil des pages. Dans cette succession de contenants indéfinis, se tapisse la quête de l'un et du multiple, des genres ou des troubles d'une identité, toujours en construction. À l'intérieur de soi, des autres, possibles. *Matriochka* évoque des questionnements universels et profondément intimes.

Matriochka conjugue la quête de la simplicité à l'épreuve d'une virtuosité technique. Depuis quelques temps, Fanette Mellier souhaitait réaliser un livre miniature (avec pour références en tête : la *Tiny Golden Library* de 1948 rééditée en partie chez MeMo ou encore Maurice Sendak). Sa complicité avec Alexandre Chaize des Éditions du livre et l'imprimerie Art & Caractère vont rendre l'objet possible. Au départ, la graphiste imagine plutôt un insecte – dans la logique d'*Aquarium* (Éditions du livre, 2018) – qui incarnerait par une réduction progressive une narration éditoriale synthétique. Puis, l'idée d'une matriochka surgit et s'impose. « Sa forme devenue universelle contient une narration graphique, où il n'y a plus de barrières culturelles. Elle permet de créer une tension entre le figuratif et l'abstrait. L'agencement de formes pures offre la possibilité de les articuler avec une infinité de combinaisons. »

À partir de *Matriochka*, on pourrait convoquer l'ensemble du travail graphique de Fanette Mellier. Ce mini livre contient l'esprit de nombre de ses projets, les formes géométriques combinatoires et évolutives de l'identité du Parc Saint-Léger (2008-2011), son expertise à chaque fois plus précise des techniques d'impression (grâce à ses collaborations avec Art & Caractère et Léopard Graphique), l'idée de cycle (*Dans la Lune*, 2013), l'union de la simplicité à la poésie où chaque élément est singulier tout en étant dans un continuum (série d'affiches *Papillon*, Une saison graphique 2013), ou encore ses formes à emboîtements, flottant au centre de la composition, laissant toujours à l'imaginaire des personnes une part active (*Lanterna Magica*, Frac MÉCA de Bordeaux). *Matriochka* est la quintessence de son expérience graphique.

Pour les initiés, ce modèle réduit est une leçon technique. La graphiste éprouve toutes les possibilités de l'impression offset. Il suffit de changer le pourcentage de l'une des six encres en ton direct pour créer d'autres teintes et une palette élargie. La page noire pose un calme visuel et accentue la force de la gamme colorée sur la belle page. Ce livre miniature permet à la graphiste de toucher aux limites de l'impression et de la perception. Elle révèle l'attention portée à la trame qu'un-e graphiste surveille par l'utilisation d'un coupe-fil. L'œil se confronte à ses limites et à ses habitudes. Ici, les trois dernière pages n'ont pas de trame. La graphiste joue également avec les filets de recouvrement, ils servent habituellement aux graphistes à éviter le décalage des couleurs juxtaposées à l'impression. Dans *Matriochka*, ils ont tous la même largeur. Plus la poupée se réduit, plus ils deviennent perceptibles. « L'aspect technique se met à participer à l'expressivité de la poupée ». Généralement réservée aux couvertures, la dorure à chaud est imprimée sur les pages intérieures, « c'est un défi technique à cette échelle ». Présente une page sur deux, symboliquement, « le doré saute une génération ». Il sera présent sur la dernière poupée, lilliputienne. La transmission est assurée : le lecteur quitte le livre avec ce scintillement doré. *Matriochka* conte une histoire de transmission (on retrouve cette fluidité pédagogique dans l'édition *Série Graphique* pour le CNAF-2015, la collection *Manuels* des éditions 369), familiale, professionnelle, universelle et intime. Son grand-père, Henri Poncet, était poète (Fanette a réédité son recueil *L'Oiseleur*, 2016), sa mère, graphiste en interne dans la maison d'édition familiale (éditions Comp'Act puis ActMêm), où son père deviendra imprimeur. Dès son jeune âge, elle est immergée, avec ces passionnés de leur métier, au cœur de la chaîne graphique. Plus tard, lors de ses études à l'ENSAD, elle réalise que le métier de sa mère « peut être pratiqué de manière artistique ».

Matriochka est dédié à sa grand-mère, Marie-Jo. « J'ai énormément reçu d'elle. » L'exposition permet de voir un de ses journaux intimes, où cette institutrice engagée, qui aimait les objets venant de pays étrangers relate sa vie « avec une forte densité émotionnelle. Elle retrace son quotidien avec des collages, des confrontations d'images étranges et fortes ». Le journal est ouvert à une page où la jeune grand-mère a collé les dessins de sa petite-fille, âgée de trois ans. Une vie se construit par, se chemine à travers, des soutiens, des regards, des attentions, décisives et insondables. Même quand les personnes disparaissent, un-e individu-e se sait soutenu-e par des regards bienveillants. Des regards roses, dorés... Des regards à l'incarnation profonde, abstraite²³ et à l'enveloppe maternante (quel que soit le genre de la personne).

Dans sa première version, *Matriochka* se pare de violet, de rouge (pages de garde), de vert et de rose (tranche-files), reprenant les couleurs très vives de la *Matriochka*, que la graphiste garde dans son atelier. En ce jour de juin 2020, une deuxième édition de *Matriochka* est prévue, avec une autre palette, mais avec la même logique synthétique de combinaisons et de narration progressive. Un autre livre-boîte. Dans ses livres, disséminés dans les librairies, dans des bibliothèques, Fanette Mellier partage au plus grand nombre, le goût de l'exigence et de la continuité d'une pensée graphique²⁴.

<p>23 La gestion des aplats des icônes orthodoxes a également nourri la construction du livre.</p>	<p>24 Certains remettent en question la notion de graphiste auteur, mais peut-être est-elle aussi la conséquence d'une transmission, concrète et de l'ordre</p>	<p>de la révélation, de flambeau à flambeau, de main en main. Une évidence, patiemment, au fil des épreuves, déployée.</p>
--	---	--

7

Les archives départementales du Bas-Rhin par Margaret Gray.

À partir de fin 2002 et durant cinq années, Margaret Gray s'investit dans la conception graphique de la façade nord des archives du Bas-Rhin pour l'équipe d'architectes Bernard Ropa et de TOA architectes, concepteurs du bâtiment. L'enjeu est monumental : 16 500 m² sur 100 mètres de long et cinq étages. Au Sud, le long du Rhin, la façade est vitrée, doublée de clins inox réfléchissants en arrière-plan. Par contraste, la façade Nord sera pensée comme une galerie de portraits et d'écrits, mettant le/la passant-e en lien avec son, un passé. Un travail patient, rigoureux, d'études est initié afin de penser la richesse des archives et l'architecture récente, suivant une « esthétique de la disparition » préconisée par Margaret Gray, pour qui « le design graphique ne doit pas supplanter une architecture, un site ».

Dans un premier temps, un travail collégial, « méthodique, dans le calme » de sélection de typologies d'archives se met en place. Trois registres sont pressentis : des portraits, des écrits, des plans de cadastres. Les portraits sont distingués avec le dessein de saisir les différentes étapes de la vie, mais devaient résoudre l'épineuse question du droit à l'image. Ainsi, les photos de studios professionnels qui avaient concédé leurs droits ont été préférées. Toutes sont issues du fond d'un donateur, un ensemble photographique datant du début du 20^e siècle. « J'ai passé beaucoup de temps à chercher, à garder la nature même de la photo. Cela a généré un débat sur comment intervenir sur ces images. Le cadrage, notamment. » Il importait à Margaret Gray que soit représentée une diversité des âges et des classes sociales. Des images, comme celle d'un homme en uniforme de soldat ou celle d'un enfant ouvrier ont été écartées pour des photographies évoquant les coutumes et les costumes alsaciens. Le deuxième registre, les textes, concernaient aussi bien des écrits personnels, des livres que des documents légaux, comme les actes notariés, judiciaires, des registres comptables... Le panel des traces écrites s'étend du Moyen Âge au début du 20^e siècle. La typographe à l'œil expert pouvait valoriser des écrits témoignant de la richesse calligraphique et typographique du fonds, pointant également notre difficulté à les lire aujourd'hui. Après différents essais, les plans cadastraux n'étaient pas lisibles à l'échelle 1 du bâtiment, l'idée de les intégrer fut abandonnée.

À partir d'une sélection resserrée, Margaret Gray transforme chacun de ces documents. L'image première, singulière va devenir une suite infinie de lettres. Chaque document d'archives est transformé par un générateur de formes ASCII²⁵. Un travail d'orfèvrerie numérique se met en place. Semaine après semaine, la graphiste intervient sur chaque paramètre du logiciel pour obtenir une valeur de noir, une densité de gris adéquates. Avec Julien Gineste, Margaret Gray met au point une typographie plus opérante que celle utilisée par le logiciel. De constants allers et retours s'élaborent continuellement : travailler les niveaux de gris au millimètre près pour retranscrire les plis de la robe, comme la matérialité du papier, pour délivrer une émotion proche de celle que procure le document original. Lors d'un long temps, les réglages mathématiques et typographiques s'ajustent. La graphiste retouche ces images « comme des fichiers Word, très manipulables. On peut constamment zoomer dedans, rectifier ». Il faut parfois les éclaircir en changeant l'approche de la lettre et intervenir sur le langage ASCII comme s'il s'agissait de photographies. La trame de la typographie est pensée comme pouvant se dilater à l'échelle du bâtiment, car elle changera d'aspect avec la lumière. Chaque image est décomposée en quatre morceaux pour

parvenir à cette précision. Les documents historiques se révèlent ici fixes et changeants à l'instar de la matière numérique et témoignent ainsi du travail d'historien toujours dans la nécessité de réinterroger l'archive, « trace brutes de vies²⁶ ». S'esquisse ainsi une réflexion sur la nature du numérique transformant notre relation au monde, à l'archivage, à la mémoire. Si le/la passant-e, même les petites Poucettes²⁷ ne soupçonnent pas cette omniprésence du numérique dans notre présent, notre passé et cette façade, il/elle a accès frontalement à l'essentiel : la beauté et la préciosité de la vie qui défile. Évidemment, ce processus de travail exige de Margaret Gray de, constamment, jongler entre le micro (typographie, interlettrage) et le monumental. De nombreux essais et des simulations imprimées dans l'atelier permettent d'obtenir une transcription au plus proche du document original pour qu'il conserve son sens tout en procurant une impression d'intimité à l'échelle du bâtiment. Ce travail au plus près du gris typographique se réajuste constamment à l'échelle d'un format de verre fixé à 1,35-1,90 m. Chaque visiteur ou passant se retrouve à ciel ouvert devant un fantomatique album de famille, si commun qu'il en devient universel. Chaque verre associe une photographie à un texte dans des proportions variables. D'un étage à l'autre, la part du texte et de l'image évolue. Au plus près des passants, des regards, des portraits. Au fil de l'ascension vers le ciel, les visages s'effacent petit à petit, la trace écrite devient prépondérante. Les rangées de portraits composent un motif construit autour de six modules. Le motif se répète tout en changeant, contant ainsi une multitude d'histoires, cycliques et modifiables.

Dernière étape, la recherche d'un verre spécifique (verre économique et industriel auparavant utilisé dans les frigos et trouvé à Saint-Gobain). L'ensemble est sérigraphié avec une encre noire sur un verre moulé, et également strié, ce qui permet d'aviver l'effet cinétique. De biais, l'image s'affirme (le verre s'opacifie) mais elle disparaît presque lors de la vue de face, renvoyant ainsi au phénomène de la mémoire, qui s'efface constamment. L'impression en sérigraphie se fait au dos du verre, afin de donner davantage de profondeur. L'image traverse le verre. Opaque, presque métallique, la façade prend la lumière, réverbère les couleurs selon les saisons. Se trame une visibilité du passé, entre reflets et opacités. Cette galerie de portraits évoque l'essence de la photographie, qui est lumière ; elle délivre d'autant plus un sentiment d'intensité de vie, qu'elle se réfléchit par et dans son contexte, et qu'elle passe, elle échappe. « L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque. Un manque semblable à ce qu'écrivait Michel de Certeau à propos de la connaissance, lorsqu'il la définissait ainsi : ce qui ne cesse de se modifier par un manque inoubliable » statue l'historienne Arlette Farge²⁸.

Dans cette pièce, il s'agit de mesurer la complexité du projet, la capacité de Margaret Gray à réfléchir son sujet (l'archive, la photographie), à relier le quotidien et le passé, la lettre et l'image, le geste précis, rigoureux d'une typographe à la logique binaire du numérique.

« Un travail lent, minutieux, de concentration extrême, solitaire, presque intime. »

Trame II

Cet espace s’imagine en constante alimentation, où l’accrochage ne s’immobiliserait pas. Ainsi, le-la visi-teur·se pourrait prendre le temps de se documenter, de feuilleter, de divaguer dans une structure modu-laire, ouverte à toutes sortes de manipulations et d’efforts de lectures. Toute scénographie est un cadre orientant la lecture et la pensée. Cet espace fait écho au *Club ouvrier* d’Alexandre Rodtchenko (1925, pensé pour l’Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de Paris) et les *Tapis de lecture* de Dominique Gonzalez-Foerster (2000-2007). Si Dominique Gonzalez-Foerster opte pour le strict minimum, un carré de moquette et des piles de livres, Alexandre Rodtchenko assemble un dispositif pluri-média (avec une salle de lecture avec des livres, des revues, une vitrine mobile pour les affiches, des documents, des journaux ; un espace transformable pour les réunions, les rencontres et la lecture du journal vivant sur estrade, un écran pour la projection d’illustration, un écran à ruban pour dérouler des slogans et des diapositives...). Tous deux rejoignent une perdurance de la simplicité presque stoïcienne propice à l’étude et à la pensée, que l’une affirme dans un geste artistique et l’autre par la maîtrise technique d’un designer ingénieur. Imaginer cet espace ne fut possible qu’après avoir sollicité Kevin Cadinot, plasticien et scénographe, aux lignes ascétiques, aux vertus ouvrières. Ce dispositif simple permet d’imaginer une variation des contenus. Dans une logique d’itinérance de l’exposition, cette *anti-chambre* se prolongerait et s’adapterait.

Cette pièce a été pensée comme une antichambre, « une situation provisoire qui en précède une autre plus importante ». Certains des projets présentés ici, ou d’autres issus de la production de ces graphistes pourraient être exposés sous la modalité de la première trame. Ailleurs, le travail de Maroussia Jannelle pour l’Abbaye de Maubuisson, les recherches de signalétique du studio Agnès Dahan pour la Philharmonie, des identités graphiques d’Atelier 25 ou de Lisa Sturacci apparaîtraient soutenus de leurs différentes recherches. Certains projets, comme la collaboration de Valérie Tortolero avec Céline Ahond ou le projet *I am Dora* de Claire Huss se donnent à lire dans leur exhaustivité, mais sans les expérimentations préalables.

Les objets sélectionnés l’ont été sur différents critères. Le premier – toujours le même – : l’intensité du travail mené, l’importance des recherches, le caractère créatif des pistes développées. Deuxième condition, quasi immédiate, le contenu. Par le sujet de la commande, ces graphistes portent, structurent visuellement des actes culturels, aux intentions proches de celle de l’exposition (accompagner, soutenir), tout en s’inscrivant dans une action profondément design.

Cet espace rassemble beaucoup de livres (liés à l’art), par affinités personnelles, par adaptation contextuelle (tous les écrans de la MABA ont été utilisés) et par prolongement de la Bibliothèque Smith-Lesouëf, située quelques mètres plus loin. Cela correspond à la réalité de la pratique des graphistes. Elles sont nombreuses à concevoir des livres. Ces deux dernières années, beaucoup ont été choisies par des commanditaires pour assurer la direction artistique de catalogues d’expositions consacrées à des artistes femmes : le catalogue sur Berthe Morisot fut mis en page par Fanette Mellier, celui de Charlotte Perriand par le studio d’Agnès Dahan, Nil Yalter par Audrey Templier et Julie Rousset ; on peut citer l’ou-vrage monographique sur l’œuvre de Valentine Schlegel par Coline Sunier et Charles Mazé, ainsi que celui sur l’œuvre de Laure Provost designé par Sophie Demay & Maël Fournier-Comte. Peut-être que des établissements artistiques soucieux de contrarier l’effacement historique et institutionnel des artistEs françaises souhaitent encourager la pratiques des graphistEs. Une prise de conscience, peut-être. Mais elle demeure insuffisante et limitée. Il faut absolument soutenir, amplifier l’accès aux commandes des graphistes autrices, qu’elles en aient des ambitieuses, des risquées, des monumentales. Qu’elles puissent déployer leur envergure et leur savoir-faire.

À chacun des livres présentés, un cartel type a été envoyé aux différentes graphistes afin de recueil-lir des informations. Les textes essaient de rester au plus près des travaux des graphistes. Certains objets sont en attente, en passe d’être indexés, d’autres graphistes seront rencontrées. Il était important de prendre le temps d’écouter les graphistes, d’entendre leurs mots et à travers la précision de leurs prises de paroles cerner davantage leur profession de foi.

La salle d’apparat de la MABA est aussi la pièce de l’intranquillité. Une exposition collective demande de se mesurer à la partialité des choix, d’être limité à ses moyens, son temps, d’équilibrer ses intentions avec la faisabilité. Peut-être cette salle répond-elle également à l’envie que ces objets ren-contrent davantage d’attention. L’attention est un pouvoir (exponentiel).

10
Line Célo et Clémence Michon

Titre : *Rappel des titres*
Auteur : Jean-Michel Alberola
Sujet : art contemporain
Commanditaire : Jean-Michel Alberola
Éditeur : Palais de Tokyo
Imprimeur : Art & Caractère
Année d’édition : 2016
ISBN : 978-2-84711-0654

Nature de l’édition : revue
Format : 20 × 27,5 cm
Pagination : 32 pages
Technique d’impression : offset, couverture 1 ton direct, intérieur 2 tons directs
Reliure : piquûres à cheval
Papiers : couverture Curious
Collection Translucents
Nude 100 g (Arjowiggins), intérieur Bengali rose clair mat recyclé
80 g (Antalis)
Police de caractères : Sentinel (Hoefler & frères Jones)

Réalisé dans le cadre de l’exposition monographique de Jean-Michel Alberola, « L’Aventure des détails » (Palais de Tokyo, 2016), et produit par l’institution comme une pièce de l’exposition, ce livre/revue d’artiste était vendu au sein de la librairie pour quatre euros, couvrant ainsi une partie des frais de production.

C’est l’artiste qui a décidé de travail-ler avec le duo Michelines que formaient à l’époque Line Célo et Clémence Michon suite à une sélection de books réalisée par l’éditeur David Lestringant. « Lorsque nous avons rencontré Jean-Michel Alberola, il nous a expliqué son choix en disant que notre graphisme était fait de “rien”, qu’il était dans la retenue, ce à quoi nous avons répondu : “ nous faisons beaucoup, mais ça ne se voit pas !” »

Le principe de la revue est résumé sur la première page : l’artiste invite des proches à réunir des citations, titres ou notes, à les dater et à lui envoyer. À chaque page, un contributeur. Line Célo et Clémence Michon proposent un caractère, le Sentinel et un cartouche évoquant aussi bien une épi-taphe que la grille de collections littéraires (Les Éditions de Minuit, NRF Gallimard). « Nous avons longuement échangé sur le rythme à donner à la revue, quels éléments devaient varier, quels devaient être les invariants, qu’est-ce qui allait donner de la cohérence à cet ensemble de citations hétéroclites. »

Au niveau de la maquette, c’était inté-ressant de travailler avec l’idée de vases communicants : lorsque les contributions ne tenaient pas sur une page (ou déro-geaient aux règles établies) et débordaient sur la suivante, à quel endroit s’étaler pour tenir dans le nombre de pages, quelle cita-tion valoriser ? Tout ce travail de dentelle, de réglages, nous avons pu le mener de manière autonome et le soumettre ensuite à l’artiste et l’éditeur.» L’objet ne déroge pas à un souhait partagé de simplicité (format proche du A4, reliure en piquûre à cheval métal) et d’une méticuleuse attention (fluidité et dynamisme typographiques, impres-sion bleue sur papier rose).

La couverture sur papier calque coloré est imprimée en deux tons. « Il nous a semblé important que le texte ne soit pas noir et que les couleurs Pantone choisies soient un écho à la couleur, importante dans l’œuvre de l’artiste. L’objet est assez fragile, il faut le manipuler avec délicatesse, c’est un choix. » Jean-Michel Alberola vou-lait voir figurer sur la couverture une pho-tographie Polaroid de sa bibliothèque, ainsi qu’une citation de Louise Michel, point de départ de sa démarche. « Nous avons uti-lisé la photographie comme une fenêtré, avec la transparence du calque. Elle est comme une percée sur la première page et laisse apparaître les instructions. Sur la quatrième de couverture, la liste alpha-bétique des vivants et des morts (citants, cités, contributeurs) participant au projet. Nous avons utilisé à cet endroit une cou-leur pour distinguer les vivants des morts, mais l’artiste nous a fait remarquer que

nous serions tous morts un jour et qu’il était plus juste de nous traiter tous de manière identique.»

16
Clémence Michon

Titre : *Plaques émaillées.*
Accumulation de Jean-François Danquin
Auteurs : Nicole Spinner, Yann Paris, Marguerite Ducroquet et Sébastien Morlighem
Sujet : Plaques émaillées
Commanditaire : Ésad Amiens / Vivement Dimanche
Éditeur : Vivement Dimanche
Photogreveur : Éric Guglielmi
Imprimeur : Faenza (Italie)
Année d’édition : 2017
ISBN : 978-2-914212-07-6

Nature de l’édition : catalogue raisonné
Format : 20 × 26,5 cm
Pagination : 176 pages
Technique d’impression : couverture 3 tons direct, intérieur 1 ton argent sur 8 pages de tête et de pied, 160 pages quadri
Reliure : Broché cousu
Papiers : couverture Sirio color Celeste (Fedrigoni), intérieur Sirio color Caffè et papier couché brillant
Polices de caractères : Antique étroite (Thomas Huot-Marchand) et Brown bold (Lineto)

Les Éditions Vivement Dimanche et l’ÉSAD d’Amiens s’associent pour publier le deuxième catalogue des collections de Jean-François Danquin, peintre et directeur-adjoint de l’ÉSAD d’Amiens, disparu subitement en 2015. Le premier catalogue porte sur sa collection d’art africain et le deuxième sur celle de plaques émaillées. Barbara Dennys (directrice de l’ÉSAD), Marguerite Ducroquet (responsable des édi-tions Vivement dimanche) et Peggy Letuppe (documentaliste de l’ÉSAD) demandent à Clémence Michon enseignante à l’ÉSAD de réaliser l’objet, lui laissant carte blanche. La graphiste restitue la saveur colorée et ver-naculaire de ce patrimoine populaire, tout en valorisant le travail rigoureux de docu-mentation et de classement des plaques réalisé par Marguerite Ducroquet et Peggy Letuppe. Pour chacune des plaques : un numéro d’indexation, le nom de la plaque, le format, le type de plaque émaillée (plate à rebord, bombée, chanfreinée…), le pays d’origine et lorsqu’elles figurent l’émail-lerie et la date. Le livre est séquencé en différentes parties (Alimentation, Garage, Quincaillerie, etc.). « Il était impossible de respecter les échelles des plaques avec le nombre de pages imparti. »

Malgré un sujet qui peut paraître rébarbatif, le lecteur se surprend à regarder attentivement chaque page et à scruter le travail patient de composition et d’associa-tion d’images. Des liens peuvent se tisser entre les formes des plaques, les caractères et lettrages, les signes relatifs aux différents commerces. Chaque page amène à des considérations historiques recomposant un paysage typographique et commercial, français essentiellement, mais également de cinq autres pays dont l’Allemagne, l’Angleterre. Le soin graphique permet de saisir ce qui est toujours difficile à rendre rationnel, la passion d’un collectionneur pour un objet tombé en désuétude. Dans le choix des papiers, le livre évoque diffé-rentes matérialités : le papier brillant pour le blanc de l’émail, alors que l’encre argen-tée sur un papier mat et foncé (sur les huit pages en tête et en fin d’ouvrage accueillant les contributions textuelles et l’index) tend à insister sur la préciosité de l’archivage. Grâce à l’attention de la graphiste, l’ouvrage conte une mythologie du quotidien, de nos objets et de nos gestes, avec humour et délicatesse.

Le principe de la couverture a été déterminé par le graphisme du premier catalogue de la collection (édité en 2016 et conçu par Quentin Schmerber), on y retrouve l’utilisation du bandeau vertical et l’image insérée dans un rectangle. « Le vocabulaire graphique des illustrations (en bleu), titres (en rouge) et formes (en jaune) des plaques viennent ici créer une nou-velle histoire. Il y a eu de nombreux essais (échelles des éléments et rapports de cou-

leurs) avant d’arriver à cette version finale. Seul le bonhomme Michelin a été censuré pour des questions de droits.»

26
Lisa Sturacci

Titre : *Le vent se lève*
Auteurs : Alexia Fabre (directrice du MAC VAL), Ingrid Jurzak, Anne-Laure Flacelière (conservatrices au MAC VAL), Frédérique Aït-Touati, Nicolas Gilsoul, Nadine Gomez, Béatrice Josse, Marielle Macé, Jean-Christophe Norman, Tatiana Trouvé
Sujet : catalogue du nouvel accrochage thématique de la collection du MAC VAL, autour des relations que l’humanité entretient avec la planète, qu’elles soient écologiques, politiques, poétiques…
Commanditaire : MAC VAL
Éditeur : MAC VAL
Imprimeur : Graphius (Gand)
Année d’édition : 2020
ISBN : 978-2-900450-06-2

Nature de l’édition : catalogue d’exposition
Format : 17 × 21 cm
Pagination : 192 pages
Technique d’impression : offset
Reliure : broché
Papiers : couverture Favini Remake
« Carapace » 250 g (couleur Sky), intérieur, Lenza Top Recycling 90 g
Polices de caractères : Superstudio (bold), Clarendon URW Extra Narrow (light)

Tous les deux ou trois ans, le MAC VAL détermine un thème pour le nouvel accrochage de sa collection permanente. À cette occasion, le musée édite un Parcours de la collection, un ouvrage de 200 pages environ au format 17 × 21 cm où « le graphiste a carte blanche concernant les éléments de façonage, les papiers, les typographies, la mise en page ». *Le vent se lève* est le neuvième parcours de collection. « J’avais déjà réalisé le Parcours précédent, et Frédéric Teschner avait conçu les précédents, depuis le tout premier. Le MAC VAL offre une grande liberté de création, de par son expérience des graphistes et de l’édition. »

« Pour *Le vent se lève*, le musée a choisi de commander des textes à des auteurs (Marielle Macé, Frédérique Aït Touati notamment) et a réduit le nombre de notices aux œuvres récemment acquises. Le chemin de fer a été élaboré avec l’éditrice du musée, Julie David. Chaque essai est suivi de trois ou quatre notices ainsi que de plusieurs pages d’œuvres ». Le fil rouge du catalogue se déploie autour du thème de la marche. « L’usage de signes rappelant ceux de la cartographie (quadrillage, image satellite en couverture, typographie de titre condensée, typographies mécanes et monospace) appuie la thématique. Le quadrillage réfère également au phénomène de la mise au carreau et à la représentation du paysage. En même temps (ou en opposition), le placement des folios en fonds perdus et la composition du sommaire, entre autres, traduisent l’idée de transgression (de la grille) et de dérive. Les textes du livre sont composés en peu de corps. Le même corps est appliqué aux textes et aux légendes. C’est uniquement leurs compositions (sur une ou deux colonnes) et leurs placements qui permettent de distinguer leur nature. La tranche du livre ne laisse apparaître que les folios (en haut) et quelques points liés aux grilles des ouvertures de texte (en barbe), seuls éléments imprimés à fond perdu. »

« Je tenais à ce que l’objet ait un aspect brut, presque pauvre, d’où le recours à des papiers recyclés, rugueux, avec une forte matérialité. Le papier intérieur s’apparente d’ailleurs à celui d’un journal. La texture du papier de couverture donne des aspérités à l’image. La tranche n’est pas massicotée, ce qui donne au livre un aspect “ ébouriffé ” ».

« La couverture constitue une synthèse de certains sujets du livre ; elle représente le jardin du MAC VAL (une vue satellite déformée et rendue méconnaissable) et évoque la cartographie, les chemins de traverses. Ma première proposition de couverture était plus sombre, traduisant davantage une certaine inquiétude (des artistes) plutôt que l’élan artistique, la vitalité, que souhaitait rendre compte le musée. J’ai donc adapté la couverture pour la rendre plus lumineuse. Le papier employé est un

papier recyclé à base de cuir, sur lequel l’imprimeur a eu énormément de mal à imprimer. Nous avons dû choisir une autre teinte de vert pour que l’image ressorte du papier, sinon elle était complètement enterrée. L’effet brut recherché s’en est finalement trouvé amplifié. »

27
Lisa Sturacci
Titre : *Transmission / Transgression. Maîtres et élèves dans l’atelier : Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier…*
Auteurs : Claire Boisserolles, Stéphane Ferrand, Amélie Simier (commissaires de l’exposition)
Sujet : relations maître/élève, artiste/praticien, à travers l’histoire du sculpteur Antoine Bourdelle, élève et praticien d’Auguste Rodin, maître à son tour, et artiste.
Commanditaire : Paris Musées / Musée Bourdelle
Éditeur : Paris Musées
Imprimeur : Art & Caractère (France)
Année d’édition : 2018
ISBN : 978-2-7596-0398-5

Nature de l’édition : catalogue d’exposition
Format : couverture, 21 × 28,5 cm, intérieur, 20,4 × 28 cm
Pagination : 236 pages
Technique d’impression : offset
Reliure : cousu
Papiers : couverture et pages de garde, Fedrigoni Tintoretto Ceylon (couleur Wasabi), intérieur, Munken Lynx 120 g et Cyclus Offset 90 g
Polices de caractères : Goudy Old Style, Lacrima

Dans le contexte d’un accord cadre, Lisa Sturacci conçoit régulièrement des catalogues d’expositions pour Paris Musées (dernièrement *Hans Hartung. La fabrique du geste*, Musée d’art moderne de la ville de Paris). Ce livre marque sa première collaboration avec le Musée Bourdelle. « La difficulté principale a été de parvenir à articuler une grande diversité de textes, d’œuvres et de documents, de façon claire et limpide et de traduire la généalogie d’artistes, qui s’était créée autour d’Antoine Bourdelle et dont il était issu. » Le livre est organisé en chapitres comprenant des textes de différentes natures (essais, entretiens, notices). Différents éléments graphiques évoquent l’atmosphère des albums de famille ou sont empruntés au vocabulaire graphique et typographique des archives civiles (acte de naissance, registres). L’usage de la typographie monospace (Lacrima) réfère au domaine des archives, de la correspondance, de l’administration civile alors que la typographie des essais (Goudy) est un caractère datant du début du xx^e siècle, choisi pour sa grande lisibilité.

« Le livre s’ouvre sur des détails de photos de groupe reproduites sur du papier teint dans la masse. Tout au long de l’ouvrage, les photographies de groupe sont présentées différemment des autres documents : elles sont prises dans le pli, comme si elles avaient été glissées dans l’ouvrage. Ce principe est repris pour les pages de chapitre. Sur ces pages, la légende se trouve en page de gauche, dans un rectangle blanc qui correspond à la silhouette du visuel, comme si on avait retourné l’image pour lire la légende au verso. La couverture reprend également ce système. » La mise en scène photographique offre un panorama continu de sculptrices, élèves ou assistantes de Bourdelle. Les photographies d’atelier dévoilent leur importance. Ici, en premier plan, on voit les femmes artistes à l’œuvre. Omniprésentes. La ligne graphique révèle ces actrices inconnues avec beaucoup de force (tout en donnant accès à une lecture documentaire et à ces étincelles de vie qu’on devine précieuses pour toutes ces sculptrices). Certaines pages comme celle des citations de l’artiste ou les pages des essais témoignent également de compositions textuelles, particulièrement réussies.

« Le papier de couverture évoque (de manière évidente je crois) la couleur et le relief des sculptures de Bourdelle. La couverture s’est imposée rapidement dans mes recherches et le musée l’a adopté spontanément. Toutefois, sa fabrication a quelque peu évolué : le visuel devait être collé sur la couverture puis recouvert d’un vernis brillant, comme si la photo avait été collée sur la couverture d’un album de famille. Or, le vernis risquait de craquer sur le pli du dos.

Selon les recommandations du chef de fabrication de Paris Musées, nous avons opté pour une autre solution : imprimer le fond blanc en blanc offset directement sur le papier. Ainsi, nous conservions notre volonté de superposition en évitant l’usure. »

28
Lisa Sturacci

Identité visuelle de l’association AWARE
Association loi 1901 à but non lucratif co-fondée en 2014 par Camille Morineau, historienne de l’art spécialiste des artistes femmes.
AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions a pour objet la création, l’indexation et la diffusion de l’information sur les artistes femmes du xx^e siècle à l’aide de 4 programmes.
Site Internet, carte de visites, papier en-tête, pochettes de presse, livret.
Directrice de la publication : Camille Morineau. 2017.

L’identité graphique que construit Lisa Sturacci pour l’association AWARE repose sur trois éléments : un caractère typographique, une mobilité des éléments et une gestion dynamique de l’espace (blanc). Lisa Sturacci choisit un caractère typographique, le Graduel, dessiné par la typographe et graphiste Alice Jauneau. Il renvoie à l’univers des typo stencil. Ses particularités physiques, ses déliés, son absence de ligature (en stencil) peuvent être associés à des impressions d’aspérité, de discontinuité, de brisure, des qualificatifs qu’on peut relier à la problématique présence/absence des artistes femmes dans l’histoire de l’art. Le caractère fait identité. Il est utilisé dans l’ensemble de la communication en différents styles : Rastaban, Italic et Sirius (version stencil).

Le placement des lettres identitaires varie, s’adapte en fonction du format où elle apparaît, notamment de la taille de l’écran. Avec cette idée de souplesse responsive, la structure organisant les informations est constamment en mouvement. S’adapter aux cadres, aux espaces vides pour rendre accessible des données pourrait être aussi une traduction des objectifs de l’association. La fluidité (autant ergonomique que de la grille) valorise la masse documentaire, contributions écrites, critiques et historiques. Le point de départ, le point central de cette identité a été le site Internet qui, au fil des années, ne cesse de s’accroître et dont l’architecture reste aisée d’utilisation. Tout est accessible gratuitement. De notre rapport aux écrans, de la lecture à l’écran est née la modularité déclinée sur les supports papiers. Lisa Sturacci apprécie particulièrement la conception de sites Internet. Le site est alimenté par l’équipe AWARE par une interface back office, simple, la graphiste en assure la maintenance graphique, le suivi. Lisa Sturacci a également conçu le livret du Prix AWARE pour les artistes femmes 2018.

34
Atelier 25

Titre : *Les Captives*
Auteurs : Agnès Geoffray, Textes de Philippe Artières et Sophie Delpeux
Éditeur : La Lettre Volée
Soutiens : Aide à l’édition du CNAP Centre national des arts plastiques, Antoine de Galbert, Frac Auvergne, Fédération Wallonie-Bruxelles
Imprimeur : Snel Grafics (Belgique)
Année d’édition : 2015
ISBN : 978-2-87317-458-3

Nature de l’édition : monographie
Format : 16 × 23 cm
Pagination : 224 pages
Technique d’impression : couverture toilée avec vignette collée, marquage à chaud noir, intérieur impression offset
Reliure : couverture rigide, cousu
Papiers : Munken lynx 130 g pages de garde, Sirio noir
Polices de caractères : Adobe Jenson Pro et Berthold Akzidenz Grotesk

Le livre se présente comme un roman, presque d’une autre époque, ce que pourrait confirmer la photographie collée sur toile. À l’étrangeté de la photographie en noir et blanc répond un titre discret, et un encadrement, légèrement décalé. Le livre débute par une apparition d’une violence troublante : le corps flottant d’une femme noire, image d’autant plus pregnante qu’elle a été introduite par des pages de garde noires.

L’ouvrage monographique fonctionne par un séquençage des séries réalisées par l’artiste, toutes distinguées par des couleurs différentes en aplat. Aucune fioriture, mais un travail délicat sur les marges. Le travail d’Agnès Geoffray se révèle dans son plus simple appareil, sur des papiers mats dans une dominante pastel. Le chemin de fer a été longuement figolé, à six mains, permettant au récit photographique de varier d’intensités en fonction des échelles des clichés, des jeux de résonance entre les images, qui permettent, sans légende ou texte, de saisir que le corps flottant de la femme noire est celui d’une pendue. « Le travail d’Agnès interroge la représentation de la violence, de l’autorité mais aussi de la réparation. Agnès remodèle le visage d’une gueule cassée, gomme la corde d’une femme pendue. Nous avions envie de dessiner un livre qui raconte aussi cette délicatesse qui contraste avec la violence de certaines images. Le contraste entre la typographie Jenson et l’Akzidenz Condensed Bold va également dans ce sens. »

Le-la lecteur-rice peut s’imprégner, page après page, des différents ensembles grâce aux blancs tournants, aux respirations monochromes entre chaque série. Le titre de la série est toujours placé en premier, en écho à la couverture. Chaque série déploie son rythme et sa puissance, ainsi de la composition éditoriale à partir de treize fragments sur la photo d’une femme dénudée et exhibée sur la place publique au moment de la Libération de la Seconde Guerre Mondiale. Ou encore, la série *Veiled*, qui par ce jeu de face-à-face avec des pages rouges déplie les drapés et le silence. Aux lecteurs de chercher, à travers ces séquences, à reconstituer des histoires. Après une exploration sans filets (de trapéziste), il peut intensifier son analyse avec la lecture des essais de Philippe Artières et de Sophie Delpeux.

35
Atelier 25

Titre : *Toute arme forgée contre moi sera sans effet*
Auteur : Colin Delfosse
Sujet : portraits de catcheurs en République du Congo
Commanditaire : Editions 77
Éditeur : Editions 77
Imprimeur : Art & Caractère (France)
Année d’édition : 2015
ISBN : 978-2-9552412-0-2

Nature de l’édition : livre photo
Format : 21 × 28 cm
Pagination : 80 pages
Technique d’impression : couverture toilée avec marquage à chaud jaune, intérieur impression offset, tranche colorée
Reliure : couverture rigide, cousu
Papiers : Arcoprint Edizioni Ivoire 1.7 130 g, pages de garde, Sirio jaune
Polices de caractères : Champion (Hoeffler&Co)

Ce livre est le premier des éditions 77 créées par Léo Delafontaine, photographe et éditeur. Le studio Atelier 25 avait eu l’occasion de travailler avec lui sur l’ouvrage *Micronations* publié chez Silène en 2013. « Léo Delafontaine a une culture du livre photo, il cherche à créer des objets singuliers. » De longs échanges ont eu lieu entre l’éditeur, le photographe Colin Delfosse et les graphistes. Cet ouvrage rassemble des portraits et un reportage réalisés par Colin Delfosse sur des catcheurs congolais. « Nous avons trouvé ensemble le titre, *Toute arme forgée contre moi sera sans effet*. Ce titre était un slogan issu de sa collection de stickers collés sur les voitures au Congo. Ils sont censés porter chance au conducteur. »

À l’instar des costumes des catcheurs congolais, la couverture capte l’œil, elle reprend les couleurs du drapeau de la République Congolaise, toile bleue, tranche rouge, trancheffles jaunes et dorure à chaud jaune. Le marquage jaune reprend une illustration d’Arno Debal. « s’inspirant d’une photographie de Colin, que nous avions repérée dans les images qu’il nous avait transmises. Colin tenait à avoir un grand format pour son premier livre. C’est un livre fin et rigide, un peu à la manière des bandes dessinées ».

L’ambiance énergétique installée par des pages de garde d’un jaune pimpant est contrebalancée par la première séquence du livre : des portraits des catcheurs dans une ambiance quasi mystique, voire christique où fétichisme et tribalité se rejoignent. En arrière-fond se révèle un paysage urbain dévasté. Dans le dernier portrait, un catcheur de dos revêtu d’un kimono rouge regarde Kinshasa. La deuxième partie du livre (avec un changement de papier qu’on ne peut déceler sur la tranche) offre une partie plus documentaire, les coulisses des combats. La typographie d’aspect robuste, Champion, sert à titrer et à inscrire le nom de tous les catcheurs. Pour cette seconde partie, le sens de lecture est inversé. L’ouvrage conjugue une forte dimension symbolique à une contextualisation d’ordre sociologique, tout en valorisant la richesse des couleurs, des tissus, de l’imaginaire avec lesquels les catcheurs se parent.

36
Atelier 25

Titre : *Before the Eye Lid’s Laid*
Auteurs : Agnès Geoffray et J. Emil Sennewald
Sujet : Prix Aica France sur le travail d’Agnès Geoffray regardé par J. Emil Sennewald
Commanditaire : Aica France
Éditeur : La lettre volée et Aica France
Imprimeur : Snel Grafics (Belgique)
Année d’édition : 2017
ISBN : 9782873174965

Nature de l’édition : livre réalisé dans le cadre du Prix Aica France
Format : 16,5 × 23 cm
Pagination : 288 pages
Technique d’impression : offset
Reliure : cousu collé non massicoté
Papiers : couverture Fedrigoni Woodstock Azurro 225 g, intérieur Munken lynx 100 g
Polices de caractères : Prestige Elite et Trade Gothic

Emil Sennewald, critique d’art et enseignant remporte en 2016 le prix Aica pour sa présentation orale du travail d’Agnès Geoffray. En remportant ce prix, le docteur en philosophie obtient également une aide à l’édition. Ayant apprécié le travail des graphistes pour leur premier livre avec Agnès Geoffray, il leur confie ce deuxième opus. Les deux ouvrages ont le même format. La conception de l’ouvrage suit l’éclairage analytique du critique. *Before the Eye Lid’s Laid* signifie « avant la pose des paupières ». « Le plus important était de trouver une forme graphique pertinente qui explicite le point de vue d’Emil, le clignement de la paupière, la persistance des images. Nous avons échangé pendant plusieurs mois sur les différents étapes du travail. »

« Une première idée était de proposer des images collées sur chacune des pages que l’on viendrait soulever pour lire le texte. » Le coût rend l’option caduque. Les graphistes mettent au point un second principe où elles invitent le lecteur à soulever la page pour y découvrir un texte ou une image. Les pages non massicotées en haut obligent le lecteur à manipuler les pages pour lire, regarder, comprendre. Ce glissement visuel provoque un effort, notamment gestuel, où chacun doit voir dans l’entre-deux et expérimenter cette idée du critique : « l’image se crée lorsque l’œil se ferme ». Le livre propose de multiples narrations grâce à un montage entre différents registres d’images, différents cadrages et parfois différents encrages. « Certaines images sont répétées en se densifiant vers le noir, ou vers le blanc, jusqu’à effacement. » L’essai est aussi intuitif que complexe. Aucun systématisme dans le principe ne fige la lecture. L’artiste, le critique sont co-auteurs, les graphistes permettent que l’analyse du critique se matérialise.

Sans aucun doute, cet ouvrage davantage un livre d’artiste, n’aurait pas eu cette force, si les graphistes n’avaient pas travaillé sur le premier opus d’Agnès Geoffray. L’essai est particulièrement élaboré, il offre une expérience de lecture. Les graphistes restent dans une logique de graphisme en retenue, où l’image de l’artiste prime dans un format maniable et intime. L’ouvrage plonge le lecteur dans la profondeur des noirs, une relation à l’obscurité, et ce voyage permet d’appréhender d’une autre manière, des séries déjà présentes dans le livre précédent. Ce travail en et sur le noir offre la possibilité de saisir le concept de Emil Sennewald d’interruption, une rupture nécessaire qui passe souvent inaperçue et qui permet un temps de suspension et de flottement. Pour marquer un contraste avec l’intérieur, les graphistes optent pour une couverture typographique, jouant sur le caractère énigmatique du titre. « Nous avons très légèrement réorganisé les lettres pour donner du mouvement au titre. L’image vient en quatrième de couverture. » L’ensemble ne laisse pas présager qu’il s’agit d’un essai visuel et conceptuel.

37 <div>Atelier 25</div>	46 <div>Valérie Tortolero</div>
Titre : <i>Kiki Smith</i> Auteurs : Marie ChêneI, Sophie Delpeux, Flora Fettah, Camille Morineau, Nora Philippe avec la contribution de Kiki Smith Sujet : catalogue de l'exposition Kiki Smith à la Monnaie de Paris Commanditaire : La Monnaie de Paris Éditeur : Silvana Editoriale Imprimeur : Silvana Editoriale Année d'édition : 2019 ISBN : 9788836643851	Titre : <i>J'aimerais pouvoir apprendre en bougeant</i> Auteur : Céline Ahond Sujet : publication réalisée à l'issue du 1% artistique de Céline Ahond au collège Pierre de Ronsard à Mer, Loir-et-Cher, « Comment dessiner une ligne orange ?», de 2011 à 2013 Éditeur : Auto-édition Imprimeur : Après Midi Lab (France) Année d'édition : 2013
Nature de l'édition : catalogue d'exposition Format : 23 × 27cm Pagination : 240 pages Technique d'impression : couverture toilée avec vignette collée, marquage à chaud blanc, intérieur impression offset Reliure : couverture rigide, cousu Papiers : Munken Print white 150 g Polices de caractères : Avara de Raphaël Bastide (Velvetyne type foundry) et Adobe Caslon Pro	Nature de l'édition : livre d'artiste Format : 21 × 29,7 cm Pagination : 56 pages Technique d'impression : risographie Reliure : piqûre à cheval Papiers : couverture Fedrigoni Sirio Arancio 250 g, intérieur Munken Print Cream 115 g, Fedrigoni Sirio Arancio 115 g Polices de caractères : Novecento Wide et Source Sans Pro Documents annexes : cartes de correspondance, cartes postales

L'exposition monographique de Kiki Smith à la Monnaie de Paris, de par son envergure, était une première en France. Pour autant, Atelier 25 contraste avec la monumentalité sculpturale de l'artiste américaine née en 1954 avec la conception d'un objet d'apparence modeste, de petit format, léger, à l'ambiance typographique grise particulièrement travaillée. Les graphistes décident de singulariser l'ouvrage grâce à une typographie récemment créée par le graphiste plasticien Raphaël Bastide. Le caractère Avara (accessible à la fonderie Velvetyne) singularise le classicisme de l'ouvrage par ses ligatures, ses déliés, ses ascendantes et ses sorties. La typographie est utilisée dans les tirages et le corps des textes d'analyse. « En accord avec l'équipe de La Monnaie de Paris, nous avons choisi de faire en sorte que le chemin de fer suive le parcours de l'exposition. On entre dans l'œuvre de Kiki Smith par les textes de Camille Morineau, de Sophie Delpeux et de Nora Philippe. Toute cette première partie est dédiée aux écrits analytiques illustrés d'images d'archives. Nous l'avons travaillé en modulation de gris, par la typographie et des aplats qui rythment les parties. » La couleur intervient dans un deuxième temps, dans le catalogue de l'œuvre de l'artiste. Chaque pièce est légendée des propos de l'artiste. Cette partie, particulièrement fluide, s'apparente à un chemin guidé et intime et permet une lecture quasi immédiate du texte de l'image.

Sur la couverture, « la toile grise, la reproduction de la tapisserie en cuvette apportent une dimension intemporelle au livre ». Le tissu au fil blanc apparent, rehaussé par la gravure à chaud banche du titre, renvoie aux tapisseries de l'artiste, dont un ensemble conséquent était exposé à Paris. Sur les pages de garde, les graphistes font voler le motif d'une chouette, présent également dans l'exposition sous forme de papier peint.

L'ouvrage à la tonalité grise, au déroulé serein, avec ces marges blanches continues est particulièrement propice à la lecture, celle-ci peut se teinter de rêveries, activant la part flottante, onirique, – plus particulièrement visible dans les dessins et les tapisseries –voulue par Kiki Smith. Dans ses compositions, l'artiste élabore un paysage cosmique. Pour une de ses récentes œuvres, *Quiver*, 2019, l'artiste écrit « j'ai voulu rendre visuellement l'énergie fluide de la nature qui nous constitue et qui constitue aussi l'espace et les objets, et dont le flux énergétique se manifeste parfois ostensiblement dans la vie. »

un rêve inscrit sur une feuille A4 en carton. De la disparition du livre est apparu un autre livre de rêves ».

48 <div>Valérie Tortolero</div>
Titre : <i>Là c'est</i> Auteur : Céline Ahond Sujet : publication réalisée à partir de la performance <i>Tout coule de source</i> de Céline Ahond Commanditaire : AWARE : Archives of Women Artists, Research & Exhibition, dans le cadre de Paris c'est Elles 2018 Programmation : Hanna Alkema Éditeur : auto-édition Imprimeur : reprographie Année d'édition : 2018

Nature de l'édition : livre d'artiste
Format : 14,8 × 21 cm
Pagination : 28 pages
Technique d'impression : 1 couleur, impression numérique
Reliure : piqûre à cheval
Papier : Sunifluo Bougainvillée 80 g
Police de caractères : Circular Pro

Ce geste éditorial lie plusieurs évènements-œuvres de Céline Ahond réalisés en 2018, en utilisant un papier issu de son exposition à la Ferme du Buisson, « Au pied du mur, au pied de la lettre », en relatant sa performance *Tout coule de source* (dans le cadre de Paris c'est Elles), et en étant distribuée lors de la soirée Lundi soir à Synesthésie_MMALINTENANT. (Une autre impression sur photocopieur, non mentionnée dans le colophon, a pu se faire à l'occasion d'une performance programmée par le Fonds Hélène&Édouard Leclerc pour la Culture à Landerneau. Chaque spectateur de la performance a reçu par la poste un exemplaire.)

Là c'est restitue une performance, faisant écho à d'autres œuvres d'artistes femmes. « Nous avons procédé à un long travail de tri parmi les photogrammes issus des captations vidéos de sa performance, et élaboré un chemin de fer. *Là c'est* tente de faire ressentir la performance. Céline Ahond cherche à imaginer la possibilité d'une écriture au plus près de l'expérience du corps. » Le papier rose fluo prolonge l'exposition à la Ferme du Buisson, où Valérie Tortolero a collaboré et dont l'un des enjeux était de réfléchir à la question : comment exposer la performance ? Y figurait, entre autres, un photocopieur, à activer par les visiteurs, qui imprimait des phrases de l'artiste, sur ce papier rose fluo. La graphiste conçoit des tampons typographiés que les visiteurs peuvent encrer pour rajouter des mots, écrire sa propre feuille de conduite.

« Une seule encre, une seule typographie de caractères, un seul papier, une technique d'impression (la photocopie) : le vocabulaire graphique est celui de l'urgence, de l'économie de moyens, du fanzine. Il raconte la nécessité de dire, de faire, de montrer, laissant toute la place à ce qui est dit, sans effets, sans décoration. La couleur rose fluo accompagne les travaux de Céline depuis ces dernières années (après le orange, le vert...). Elle encapsule à la fois les présupposés féminins (le rose), et la violence punk (le fluo), permettant d'ouvrir une parole engagée, féministe, indépendante, absolument libre. À cette contrainte première du papier s'ajoute celle que cette édition est une sorte de « perruque ouvrière » avec le consentement des organisateurs de l'événement Paris c'est Elles : c'est à partir du budget de production de la performance, qu'il a été possible de créer cette édition. La couverture est uniquement typographique, comme toutes les couvertures des ouvrages réalisés précédemment avec Céline : son travail commence par la parole, il la donne, la met en scène et en écrits. »

51 <div>Agnès Dahan Studio</div>	réussi à interpréter ce visuel et à ne garder que la photo utilisée dans l’affiche ainsi que de revisiter le bloc typo et dans une couleur plus proche de notre gamme. »
----------------------------------	--

Titre : <i>Le monde nouveau de Charlotte Perriand</i> , sous la direction de Sébastien Cherruet & Jacques Barsac, avec la contribution de Pernelte Perriand-Barsac et la coordination de Martine Dancer-Mourès Auteurs : Jacques Barsac, Katia Baudin, Véronique Bergen, Enrico Chapel, Sébastien Cherruet, Jean-Louis Cohen, Martine Dancer-Mourès, Gladys C. Fabre, Sébastien Gokalp, Romy Golan, Roger Herrera, Yuko Kikuchi, Jean-François Lyon-Caen, Pernelte Perriand-Barsac et Arthur Rüegg Auteurs : Jacques Barsac, Katia Baudin, Véronique Bergen, Enrico Chapel, Sébastien Cherruet, Jean-Louis Cohen, Martine Dancer-Mourès, Gladys C. Fabre, Sébastien Gokalp, Romy Golan, Roger Herrera, Yuko Kikuchi, Jean-François Lyon-Caen, Pernelte Perriand-Barsac et Arthur Rüegg Commanditaire : Fondation Louis Vuitton Éditeurs : Éditions Gallimard & Fondation Louis Vuitton Imprimeur : Printer Trento, Italie Année d'édition : 2019 ISBN : 9782072857195

Nature de l'édition : monographie
Format : 30,5 × 27,5 cm
Pagination : 430 pages
Technique d'impression : offset quadrichromie
Reliure : couverture rigide toilée
Papier : Magno Natural 140 g
Polices de caractères : Fugue (RP Digital Type Foundry), Tiempos (Klim Type Foundry) et Favorit (Dinamo)

La conception et la réalisation du catalogue de l'exposition, *Le monde nouveau de Charlotte Perriand*, résulte d'un appel d'offre lancé par la Fondation Louis Vuitton. Les éditions Gallimard répondent en faisant appel à un studio extérieur pour prendre en charge de la direction artistique du projet éditorial. Ils contactent Agnès Dahan. Avec Baptiste Bignon, Agnès Dahan investit pleinement cette possibilité, historique, de participer à la monstration de l'œuvre de Charlotte Perriand. Le PDF de présentation de leur ligne graphique permet de constater qu'il y a peu de différences avec la version imprimée. « La Fondation Vuitton et l'équipe des Éditions Gallimard ont été très respectueuses des principes de maquette intérieure tels que nous les avions définis et chartés ». Dans l'équipe de validation et de suivi, la fille de la designer, Pernelte Perriand-Barsac.

Agnès Dahan habituée à collaborer avec des scénographes, attentive à leur expertise en choix de matériaux, souhaite que cette monographie, à la documentation conséquente, puisse également être un objet de design à part entière. « Nous avons travaillé à la définition d'une gamme couleur extraite de celle de ses objets. Les dynamiques de placement de blocs ou des éléments graphiques dans les pages ont été aussi conçus dans des proportions et des agencements qui évoquent l'esthétique de son design jusqu'au choix du format du livre (faux carré) que l'on retrouve dans beaucoup des productions de Charlotte Perriand. » De longues réunions sont organisées pour mettre en place le chemin de fer. « Nous avons ensuite travaillé en étroite collaboration avec les auteurs et nous avons participé à toutes les étapes de sélection iconographique de l'ouvrage. » Le format imposant du livre offre aux œuvres, photographies et documents, une confortable lisibilité, voire une vraie possibilité de contemplation. La frise *La Grande misère de Paris* (1936) se déploie sur quatre pages et demeure, à cette échelle, visible dans tous ses détails. La tonalité moderniste du livre est donné par le choix du caractère Fugue de Radim Pesko, pensé par le typographe, comme « un retour vers le futur et vice-versa », un dialogue avec Paul Renner, créateur du Futura. Le couloir d'entrée des pages en aplats, rejoué à chaque chapitre permet de faire des pauses dans la concentration à l'instar des bibliothèques de Perriand.

Une déception arrive avec la couverture : la Fondation oblige d'utiliser « le visuel choisi pour l’affiche ainsi que sa typographie, différente de celle que nous avions utilisée à l’intérieur. Nous avons néanmoins

52 <div>Agnès Dahan Studio</div>	Sujet : identité et communication graphique d'exposition Titres : <i>Malick Sidibé Mali Twist ; Junya Ishigami Freeing Architecture ; Nous les arbres</i> Commanditaire : Fondation Cartier pour l'Art contemporain Années de conception : 2017, 2018, 2019
----------------------------------	---

Nature de l'édition : affiches Format : Decaux (118 × 172 cm), Métro (100 × 150 cm) et A3 Imprimeur : Lézard Graphique Nature de l'édition : cartons d'invitation Format : A5 Technique d'impression : 5 tons directs

La première collaboration du studio d'Agnès Dahan avec la Fondation Cartier date de la conception du catalogue d'exposition *Vaudou* (2011). Le studio a depuis lors été sollicité pour réaliser l'identité et la communication graphique, également dans l'espace scénographié, de trois expositions (« Malick Sidibé Mali Twist », 2017 ; « Junya Ishigami Freeing Architecture », 2018, « Nous les arbres », 2019). Pour l'exposition du photographe malien, Malick Sidibé, une vraie jubilation se lit à travers les multiples recherches du studio, traduisant la générosité de l'artiste. Dans l'espace public, Agnès Dahan et Raphaëlle Piquet vivifient et rythment les photographies noir et blanc de l'artiste par l'utilisation d'une typographie, la Lineal de chez Velvetyne et trois couleurs (orange fluo, vert azur, bleu céleste). La plupart de leurs projets commencent par la recherche et le choix d'un caractère typographique, qu'elles singularisent par une gamme couleur réduite et une attention à la matérialité des supports de communication. Les graphistes disent que même si elles créent un signe, elles finissent par l'évacuer, préférant une simplicité dynamique. Pour l'exposition « Junya Ishigami Freeing Architecture », l'affiche imprimée sera un compromis avec l'architecte, mais leurs recherches témoignent de leurs essais, hommages analytiques à la poésie du maître d'œuvre. « Avec tous nos commanditaires, nous échangeons beaucoup. Nous essayons d'être foisonnantes. C'est une façon pour nous de définir des choses, ensemble. Nous fabriquons avec et pour des personnes, des objets dans lesquels elles vont se projeter. Le temps d'échanges, d'écoute est primordial, une part conséquente, inélectable de notre pratique. » Pour l'exposition « Nous les arbres », le studio d'Agnès Dahan rend compte du sujet à travers des effets de matières. La Fondation leur permet d'expérimenter sur des gammes de papiers et d'encre élargies, notamment pour les invitations VIP. Pour l’affiche Decaux, elles réalisent avec l'imprimeur sérigraphie, Lézard Graphique un travail attentif de traduction visuelle des nervures vibrantes du végétal. « Nous accompagnons une structure, complétons son propos, nous essayons d'être au bon endroit, sans en rajouter. Soutenir un propos ne veut pas dire s'effacer. »

81 <p>Claire Huss</p>	82 <p>Claire Huss</p>	83 <p>Claire Huss</p>	88 <p>Coline Sunier et Charles Mazé</p>	94 <p>Audrey Templier et Julie Rousset</p>	95 <p>Audrey Templier et Julie Rousset</p>
Titre : <i>Ffasiwn Magazine, Spring Summer 2019</i> Auteurs : Clémentine Schneidermann & Charlotte James Sujet : projet social et collaboratif avec des groupes d'enfants vivant dans les vallées (région post-minière galloise) Commanditaire : Martin Parr Foundation Éditeur : coédité par Martin Parr Foundation et Bleak & Fabulous Imprimeur : Wells Printing (Bath, Royaume-Uni) Année d'édition : mars 2019	Titre : <i>I am Dora, Part 1 –6</i> Auteur : Jemma Desai Sujet : curation de films autour du thème de l’identification au personnage féminin Commanditaire : I am Dora Éditeur : I am Dora, Londres Imprimeurs : Oldacres Printers (Londres, Royaume-Uni) Année d'édition : 2012 – 2014	Titre : WUTI Goes Idyllwild 2019 Créatrices : Tabitha Denholm, Laura Rule & Meredith Rogers Sujet : Festival de cinéma dédié aux films réalisés par des femmes Lieu : Idyllwild, Californie Commanditaire : Women Under The Influence Année d'édition : Septembre 2019	Titre : <i>Valentine Schlegel : je dors, je travaille</i> Auteur : Héliène Bertin Sujet : Valentine Schlegel Éditeurs : < o>future < o>, CAC Brétigny Soutiens : Aide à l'édition du CNAP Centre national des arts plastiques, du Conseil départemental de l'Essonne et de la Fondation de France Imprimeur : Graphius Relecture : Jean-François Caro Sujet : Les Artisans du Regard Année d'édition : 2017 (réimpressions en 2018, 2019) Exemplaires : 500 ex, 1000 ex, 1500 ex Pages : 224 pages ISBN : 978-2-9560078-0-7	Titre : <i>Nil Yalter : À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies.</i> Auteur : Fabienne Dumont Sujet : monographie Commanditaire : MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne Éditeur : MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne Photogravure: Les Artisans du Regard Imprimeur : Graphius (Gand) Année d'édition : 2019 ISBN : 978-2-900450-05-5	Titre : <i>Nil Yalter : À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies.</i> Auteur : Fabienne Dumont Sujet : monographie Commanditaire : MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne Éditeur : MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne Photogravure: Les Artisans du Regard Imprimeur : Graphius (Gand) Année d'édition : 2019 ISBN : 978-2-900450-05-5

Nature de l'édition : catalogue de l'exposition « It's Called Ffasiwn »
Format : 200 × 260 mm (grand format) et 120 × 160 mm (petit format)
Pagination : 36 pages (grand format) et 20 pages (petit format)
Technique d'impression : offset
Reliure : piqûre à cheval et élastique
Papiers : Paperback Context Salmon 110 g, Amadeus Primo Gloss 150 g (grand format) et Cyclus Offset 90 g (petit format)
Police de caractères : Marion Regular

« It's Called Ffasiwn » est un projet social et collaboratif mené par Clémentine Schneidermann et Charlotte James. Depuis 2015, les deux artistes animent des ateliers de couture et des séances de photographie avec des groupes d'enfants vivant dans les vallées post-minières galloises. *Ffasiwn Magazine* est le catalogue de l'exposition « It's Called Ffasiwn » commanditée par la Martin Parr Foundation, Claire Huss lui confère une apparence et une efficacité parées d'ambigüités, en réunissant les codes du magazine de mode (le cahier central rassemble des photos d'enfants posant dans les vallées, rythmées par des paysages et des vues d'ambiance) et ceux du cahier de dessin au feutre (un deuxième carnet plus petit regroupe une sélection de croquis, de collages, de listes de mots réalisés par les participant-e-s). L'ensemble joue sur le double et la dichotomie. C'est à la fois le quotidien d'une enfance sans artifice et celui de pré-adolescent-e-s posant dans des situations d'adultes, le décorum (l'uni-vers brillant de la mode) et la réalité triviale (des paysages désertés et grisâtres du Pays de Galles), l'expressivité du collage (l'édition se pense sur un mode de production peu onéreux et sans prétention) et les montages précis de prises de vue (sur papier couché brillant au grammage fin). Cet objet double, trouble, mêlant les stéréotypes et le dépaysement, les moues et les rêves, l'action et l'image, met en scène ces jeunes filles accompagnées d'un garçon avec une belle intensité, comme actrices et acteur principaux d'un monde, où on peut encore agir sur les déterministes socio-économiques. Qui sait, ce que cette édition, aux décors gris et aux élans mauves, transformera en chacun-e d'eux ?

Nature de l'édition : publications aux formats expérimentaux et fragmentés
Format : formats variés
Pagination : paginations variées
Technique d'impression : impression numérique
Reliure : reliures variées
Papiers : papiers variés
Polices de caractères : New Century Schoolbook Roman & Italic, Univers 55 Roman, Sabon Roman & Italic, Joanna Semi Bold

I am Dora est un projet initié par Jemma Desai, qui, dans un premier temps, animait un site internet (iamdora.co.uk), proposant une sélection d'images accompagnées de citations et de dialogues de films. Le nom du projet fait écho à la première patiente de Freud, et à l'affirmation d'une personnalité à travers des processus d'identification. Dans un second temps, Jemma Desai organise des projections de films dans différentes salles de cinéma à Londres. Chaque projection s'accompagne d'une publication de formats différents, imprimée numériquement, en réponse au film projeté. Jemma Desai soumet à Claire Huss des fragments relatifs à chaque film (images, citations, extraits de textes, etc.) et la graphiste propose une interprétation éditoriale du regard de l'auteur sur chaque film et sur son identification au personnage féminin. La nature fragmentaire de chaque objet est le dénominateur commun des publications *I am Dora*, multipliant les lectures et les possibles voix de construction. L'objet éditorial est à l'image d'une personnalité, multiple, disparate, en devenir. « La perforation systématique du papier est, quant à elle, le seul élément graphique / plastique récurrent. Chaque publication est comme un terrain d'expérimentation qui s'applique à retranscrire le regard de l'auteur sur chaque film. » L'attention de la graphiste aux papiers, aux textures, aux ephemera, ainsi que sa complicité collaborative avec Jemma Desai lui permet de retranscrire la densité conceptuelle et existentielle du projet, et d'en restituer la nécessaire fragilité. Le projet a plusieurs fois été exposé, de différentes manières, par ordre dispersé ou concentré.

Nature du projet : identité visuelle
Supports : site internet, réseaux sociaux, newsletter, posters, écrans de présentation des films
Police de caractères : Rockledge, Univers 55 Roman

Fondé par Tabitha Denholm, Laura Rule & Meredith Rogers, WUTI Goes Idyllwild 2019 est la première édition d'un festival de cinéma dédié aux films réalisés par des femmes. Le projet d'identité visuelle naît d'une rencontre à Los Angeles entre Laura Rule, la directrice de création du festival et Claire Huss. L'identité s'articule autour de quatre éléments – le logo WUTI (dessiné par l'illustratrice britannique Jo Ratcliffe) associé à la police de caractères Rockledge (dessinée par le designer suisse Nazareno Crea) et une gamme de couleurs vives inspirées par la lumière et les tons de la Californie. « Le bleu nuit du logo et de la typographie évoque, quant à lui, un noir qui aurait déteint sous le soleil californien. Le système graphique de répétition d'images renvoie à la pellicule de film. Enfin, les prénoms des réalisatrices sont mis en avant afin de valoriser une prise de regards et de positions, au féminin pluriel. La présence de l'identité du festival étant surtout numérique, les couleurs sont volontairement vives et optimisées pour être vues sur écran plutôt que sur papier. »

Titre : *Valentine Schlegel : je dors, je travaille*
Auteur : Héliène Bertin
Sujet : Valentine Schlegel
Éditeurs : <o>future<o>, CAC Brétigny
Soutiens : Aide à l'édition du CNAP
Centre national des arts plastiques, du Conseil départemental de l'Essonne et de la Fondation de France
Imprimeur : Graphius
Relecture : Jean-François Caro
Sujet : Les Artisans du Regard
Année d'édition : 2017 (réimpressions en 2018, 2019)
Exemplaires : 500 ex, 1000 ex, 1500 ex
Pages : 224 pages
ISBN : 978-2-9560078-0-7

Nature de l'édition : catalogue « bio-monographique »
Format : 185 × 273 mm
Technique d'impression : offset couleur, marquage à chaud
Reliure : dos carré cousu
Papiers : Materica Terrarossa 250 g, Munken Lynx 130 g
Polices de caractères : BALI
Illustrations : 244

Pendant plusieurs années, la plasticienne Héliène Bertin se passionne, se documente sur Valentine Schlegel (née en 1925) dont l'œuvre, entre Sète et Paris, a débuté par une pratique de céramiste, s'est affirmée dans une ampleur sculpturale et une dimension fonctionnelle. Héliène Bertin rencontre, écoute les proches de Valentine Schlegel, prend du temps avec l'artiste, enquête, catalogue toutes ses cheminées. Ces recherches se cristallisent lors d'une exposition « Cette femme pourrait dormir dans l'eau » (CAC Brétigny 2017) et dans *Valentine Schlegel : je dors, je travaille…* livre magistral (il en est à sa troisième réédition) conçu avec les graphistes Coline Sunier et Charles Mazé. Ce livre démontre à quel point des graphistes avec une autrice peuvent donner un poids, une résonance à une œuvre qui aurait pu, qui pourrait tomber dans l'oubli. Un tel livre courte-circuite l'histoire, les logiques de catégories.

L'ouvrage se démarque par sa simplicité et sa justesse : on vit, on dort, on travaille avec Valentine Schelgel. On parcourt cette vie avec un sentiment de sérénité et de simplicité puissante : la lumière, la proximité de la mer, le travail en atelier ou en extérieur, toujours entouré d'outils de toutes sortes. La vie de l'atelier s'imisce dans la vie tout court. On – le-la lecteur-ricé – est immergé dans l'éthique de vie d'Héliène Bertin, on la saisit avec évidence. La sensation d'authenticité commence avec le toucher cartonné, brut de la couverture. Les maximes de vie – je + un verbe au présent – agissent comme des révélateurs et valorisent une action au et pour le quotidien. « “je dors” et “je travaille” sont deux énoncés peints sur une pancarte réversible accrochée à la porte de l'atelier sétois de Valentine Schlegel. Ils correspondent à deux temps différents de ses journées, invitant à l'isolement ou à la compagnie. Ces deux “activités” ne sont pas à prendre comme des opposés mais comme indissociables l'une de l'autre : elles servent de structure à l'édition en rendant perceptibles les choix de modes de vie personnels et professionnels de Valentine Schlegel. »

Le livre suit un déroulé chronologique, c'est une bio-monographie photographique, un récit documenté à l'approche intimiste. Chaque photographie est légendée et parfois commentée. Cette accessibilité rend la compréhension immédiate. La circulation et l'animation dans l'espace blanc de la page met en lumière le blanc des plâtres que Valentine Schlegel sculptait pour donner vie à des cheminées (une centaine chez des particuliers), puis des intérieurs. Elle créait des structures qui faisaient corps avec la maison afin de faire respirer, de façon organique, les espaces de vie. « Par le déroulé chronologique, chaque page du livre peut être perçue comme un moment d'une journée, où la fabrication d'un ustensile de cuisine, la pratique de la sieste dans

une couchette spécialement conçue à cet effet, la création d'une cheminée en plâtre pour la maison d'un collectionneur ou d'un sifflet en forme de sirène pour un cadeau à une amie sont les témoins d'une pratique totale et quotidienne, sans ordre hiérarchique mais répondant à une logique certaine : celle de créer ses propres conditions de vie. » Pas besoin du contexte numérique pour penser les outils libres et une éthique de la convivialité. L'ouvrage révèle également l'intention de Schlegel de faire avec d'autres, d'initier, mais aussi d'être entourée, accompagnée et soutenue. Son entourage, ses commanditaires, ses amis pêcheurs apparaissent dans le livre comme un filet indémêlable à l'œuvre.

« Deux des signes conçus pour la communication de cette exposition – et dans le cadre de l'identité visuelle du centre d'art – ont été réutilisés sur chacune des faces de la couverture. » Le couteau évoque la dextérité de l'artiste, qui s'autorisait tous les outils, imaginait un répertoire ou un univers à partir de ce qu'elle avait à portée de mains. Le signe couteau – Valentine Schlegel en avait une belle collection – met en exergue également cette force de caractère, cette volonté d'indépendance, qu'elle cultivait, à l'ombre. Le livre a été élaboré comme un outil, un aiguiseur pour penser et tailler des formes douces de liberté.

Identité de la programmation et catalogues d'exposition pour le cycle Satellite #9, Jeu de Paume Paris, FNAGP et CAPC, centre d'art contemporain de Bordeaux
Titre : Votre Océan, Notre Horizon
Commissaire : Heidi Ballet

Catalogue 1
Titre : *Mésoamérique l'effet ouragan*
Auteur : Edgardo Aragón
ISBN : 978-2-87721-226-7
Catalogue 2
Titre : *Prévisions météorologiques*
Auteur : Guan Xiao
ISBN : 978-2-87721-228-1
Catalogue 3
Titre : *Je suis du bord*
Auteurs : Patrick Bernier et Olive Martin
Catalogue 4
ISBN : 978-2-87721-229-8
Titre : *Il n'y aura pas d'étoiles filantes*
Auteur : Basim Magdy
ISBN : 978-2-915704-65-5
Éditeur : les éditions du Jeu de Paume Paris, FNAGP et CAPC, centre d'art contemporain de Bordeaux
Imprimeur : Graphius (Gand, Belgique)
Année d'édition : 2015-2016

Nature de l'édition : catalogues d'exposition
Format : 148 × 210 mm
Pagination : 64 pages
Technique d'impression : offset
Reliure : dos carré collé toilé
Papiers : couverture Invercote G 180 g, intérieurs, papiers variés
Police de caractères : Monotype Moderne et Helvetica Neue

Le cycle Satellite est une programmation d'art contemporain commune au Jeu de Paume Paris, à la FNAGP et au CAPC, Musée d'art contemporain à Bordeaux. À chaque cycle, un commissaire propose quatre expositions et un studio de design graphique conçoit l'identité de la collection, les catalogues, les affiches et la signalétique.

Le projet d'identité s'appuie sur les réflexions de la commissaire Heidi Ballet autour de sa problématique « Votre Océan, Notre Horizon ». La question du territoire, ses limites, leurs perceptions subjectives sont abordées par la commissaire dans ses questionnements et présentes ensuite dans le travail de chacun des artistes invités, sous des propositions différentes. Les graphistes se sont emparées de ces mêmes questions, en essayant de les appliquer à leur propre pratique, de les retranscrire graphiquement.

« Tout part d'un zoom arrière, d'un pas de côté sur un format/couverture avec un titre et un auteur. Par ce déplacement, on découvre les limites du format et ce qui se passe autour, comme si la page était restée sur sa feuille de passe. Les répétitions ou retournements permettent ensuite de dessiner et d'inventer un territoire pour chaque artiste : la couverture classique blanche devient une île qui se multiplie et se déplace dans un archipel que compose l'ensemble de la collection. C'est aussi un clin d'œil au métier, nous jouons avec les marges, les hors-champs, laissons apparaître les traits de coupes, les hirondelles. »

Le travail sur les catalogues et les affiches s'est fait, dans un second temps, ponctuellement à chaque exposition, en discussion avec chaque artiste et appuyé par leur travail et les documents associés. Chacun des quatre catalogues s'apparente à un cahier, à un carnet de voyage. L'objet est toilé sur le dos, la proposition typographique et graphique est inspirée de l'objet atlas. Le système de l'identité – un territoire pour chaque artiste – donne lieu à la création d'une grille spécifique pour chacun des catalogues.

« Cette collection est le seul de nos projets dans lequel la grille devient un aussi fort marqueur de l'identité. Les principes de grille de mise en page, bien que constitutifs à la “couleur” graphique d'un ouvrage sont habituellement invisibles et surtout consistants dans une collection. Ici c'est

l'inverse, c'est la grille qui devient visible, elle est flexible et se modifie pour chaque catalogue. Et c'est ce système, cette variation visible qui fait l'identité. »

Titre : *Nil Yalter : À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies.*
Auteur : Fabienne Dumont
Sujet : monographie
Commanditaire : MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Éditeur : MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Photogravure: Les Artisans du Regard
Imprimeur : Graphius (Gand)
Année d'édition : 2019
ISBN : 978-2-900450-05-5

Nature de l'édition : monographie
Format : 17 × 24 cm
Pagination : 288 pages
Technique d'impression : offset, 1 ton direct, jaquette sérigraphiée
Reliure : cousu, couture apparente
Papiers : jaquette Woodstock Cipria 140 g, intérieur Munken Print white 1.5 90 g
Police de caractères : Neue Haas Unica Pro

Cet ouvrage, conçu et publié à l'occasion de l'exposition « Nil Yalter – Trans/humance » (MAC VAL, 2020) est un évènement, un document historique, le premier à s'attacher à l'ensemble du parcours de Nil Yalter, artiste franco-turque née en 1938.

Il est le fruit de vingt-cinq années de compagnonnage entre l'artiste et l'historienne de l'art Fabienne Dumont. Il rassemble une iconographie exhaustive des œuvres de Nil Yalter et un récit biographique et analytique détaillé. La conception de cet ouvrage est le fruit d'un travail de groupe qui met le graphisme au centre de la réflexion éditoriale, grâce à des échanges et une collaboration étroite avec Julie David, chargée des éditions au MAC VAL et l'auteure Fabienne Dumont. « Le hasard a fait qu'en parallèle de cette commande, nous avons été invitées à concevoir l'identité d'une collection d'entretiens pour AWARE, Archives of Women Artists Research and Exhibition, avec comme premier opus, un entretien de Nil Yalter par Fabienne Dumont. Nous avons donc passé plusieurs mois immergées dans son travail, à produire deux objets différents autour de son œuvre. »

« Nous avons commencé cette commande en réfléchissant à l'objet. Autour de cette idée de biographie-monographie exhaustive, nous voulions obtenir une somme, un objet qui fasse volume, une épaisseur, un poids. En écho aux moyens privilégiés par Nil Yalter (carton, papier, collage, montage, couture), le choix des matériaux et modes d'impression sont simples ou artisanaux : couverture sérigraphiée, papiers non couchés, impression noir seul. Une jaquette légère fait office de couverture. Une fois retirée, elle dévoile un bloc intérieur brut blanc, couture apparente.

« Le récit de Fabienne Dumont se lit comme un roman, le format et la reliure sont pensés pour la lecture. La grille intérieure permet de dérouler texte, iconographie et notes de manière souple et intuitive, en laissant la liberté sur la taille des images selon leur nature, en jouant sur les rencontres, le rythme et la circulation des blancs. La jaquette vient envelopper le bloc intérieur, et fonctionne en clin d'œil à la tente *Topak Ev*, œuvre centrale de Nil Yalter imprimée en couverture. »

96 Julie Rousset et Audrey Templier

Identité et journal de l’exposition « Variations épïcènes », MABA, 2020.

Les premiers échanges avec Julie Rousset et Audrey Templier pour cette exposition ont débuté en novembre 2019 autour de recherches pour un texte *Pourquoi-y-a-t-il eu si peu de graphistes autrices ?* et notamment sur les travaux d’artistes femmes appartenant à l’avant-garde russe qui ont conçu des vêtements et des motifs pour des sportives. L’un des motifs, une femme sur aviron pagayant avait retenu leur attention. Ce motif d’affirmation d’un corps féminin libre et actif, était lu cent ans plus tard comme un motif symbolisant la difficulté des femmes à s’imposer dans le métier de designer, une allégorie de l’action de ramer dans une mer d’anonymes.

À ce motif, s’est greffé un autre questionnement : la figure du double. Les graphistes souhaitaient traduire graphiquement la double référence à l’origine du concept de l’exposition : celle de Cassandre, le graphiste moderniste aux lignes géométriques et de *Cassandre* ouvrage de Christa Wolf, un récit enchevêtré.

Le double est aussi la force du duo. C’est justement parce que Julie et Audrey forment un duo que je souhaitais travailler avec elles. Il fallait des graphistes engagées et imperturbables face à ce sujet délicat : une exposition collective de graphistes autrices françaises. Julie et Audrey devaient faire image sans voler l’image aux graphistes exposées.

Il s’agissait de « rendre visible l’ampleur du travail des autrices. Recenser, inventorier, répertoirer pour faire trace, rendre lisible et visible ». Dès le début, les graphistes ont saisi mon intention de penser une exposition qui s’affirme comme considérable et incomplète, une exposition qui ne fige pas mais qui révèle une partie, sur un temps et un espace donnés. « La liste montre sa réalité de fragment. Avec sa numérotation incomplète, elle est un début d’inventaire à poursuivre ». Cette logique de liste en cours s’est consolidée par une place active laissée au vide et au hors-champs. « Le visuel comme un cadrage révèle une partie d’un ensemble plus vaste ». Les espaces blancs sont parties prenantes (et signifiantes) du visuel. Sur le visuel de l’exposition, la liste n’occupe qu’une moitié du format, suggérant la place qu’occupe les graphistes autrices dans les sommes d’histoire du design graphique : une absence. La liste est partielle.

Au cours des recherches les graphistes explorent et produisent d’autres formes. Elles développent des séries de motifs construits à partir de sommes (nombre de pièces, nombre de graphistes exposées). Puis envisagent une troisième trame : « montrer le geste, l’engagement, la main en action, au travail. » les graphistes ont observé les mains à l’œuvre, cherché des photos d’artistes dans leur atelier, réouvert l’essai sur le langage des mains de Bruno Munari (Bruno Munari – *Supplément au dictionnaire italien*, présentant une histoire et un répertoire illustré des gestes italiens, 1958), le touchant reportage photographique de Tana Hoban pour *Wonder of Hands* (publié en 1970), ont photographié leurs propres mains. Ce sont des mains libres, conscientes, qui ne pointent pas, ne serrent pas le poing, n’obligent en rien l’orientation de la lecture de l’exposition. Elles invitent au faire, à la liberté de construire un langage, une pratique.

Ces éléments formels, conceptuels sont rythmés et chahutés par des déplacements et un système de variations. « ce visuel est composé de trois trames (texte / motif / image) qui se rencontrent, se croisent, se superposent, s’annulent. Il suit la logique entrelacée de l’exposition. »

Confier le graphisme à Julie Rousset et Audrey Templier, c’était leur donner la possibilité de faire une affiche. La matérialisation et la diffusion déterminent un projet graphique. Yann Owens, artiste, sérigraphpe,

enseignant à l’ESADHAR, imprimeur et éditeur avec Franscicopolis, a accepté d’ouvrir son atelier. Trois jours de travail in situ : les mains dans l’encre pour investir un système, explorer les variations, être surprises des possibilités de la sérigraphie. Ils impriment plus de 64 sérigraphies différentes selon un système de constructions de combinatoires régies par le croisement des composants : motif, texte et photographies.

« L’intention était de prolonger la recherche au moment de l’impression, d’explorer le système de trames : en les faisant apparaître, en les masquant, en les croisant, en les surimprimant. Cette révélation par la sérigraphie propose une série de variations autour du visuel initial et poursuit l’idée de montrer, cacher, rendre visible tout en composant avec les parties manquantes ».

L’exposition commence par un mur présentant une sélection de ces variations. « Variations épïcènes » débute par la plus récente création de graphistes autrices et témoigne de la dextérité de graphistes à l’œuvre, toujours en recherche.

Trame III

« Lorsque je me suis mise au travail, il m’a semblé qu’écrire n’avait aucun sens. Katherine ne me lirait pas » écrit Virginia Woolf le 16 janvier 1923²⁹, jour où elle mentionne la mort de Katherine Mansfield, qu’elle jalousait, qu’elle admirait. Elles étaient unies par une amitié « imprégnée de notre souci d’écrire³⁰ », par une recherche d’indépendance et de vibrations. Virginia Woolf a rencontré l’écrivaine peu de temps auparavant en 1917. Quelques mois plus tard, elle édite au sein d’Hogarth Press – la maison d’édition qu’elle a fondée avec son mari, Leonard Woolf –, *Prélude*, une nouvelle de Mansfield, le deuxième tome de la jeune maison d’édition. Virginia Woolf savait quitter ses temps d’écriture pour soutenir l’accomplissement d’autres, leur donner une guinée, pour qu’ils continuent à œuvrer à leur vibration. Pour Hogarth Press, Virginia Woolf met les mains à l’encre, composant elle-même des blocs de textes, des pages sur la presse à imprimerie qu’ils avaient installée dans leur demeure. Avant même cette aventure, elle aimait faire de la reliure. Entreprise privée, moderniste et artisanale, poétique et politique, Hogarth Press poursuit l’ode à l’édition de qualité, initiée entre autres, par la Kelmscott Press de William Morris³¹. Le livre intéresse l’écrivaine en tant qu’objet, dans sa matérialité. Sa sœur aînée, l’artiste Vanessa Bell conçoit les couvertures illustrées de tous ses livres. Ils témoignent par cette empreinte subjective et manuscrite d’une vision utopique, de la diffusion de livres pour le plus grand nombre.

1954, Jeanine Fricker (1925-2004) pour Le Club du Meilleur Livre met en page un ensemble conséquent de nouvelles de Katherine Mansfield, sobrement, en Elzévir corps 10, tout en l’imprimant sur du papier bible de Maestricht. Sur la couverture, juste un monogramme, KM : dissimule-t-elle l’identité de l’écrivaine, pour qu’on puisse se concentrer sur son œuvre, sans s’intéresser sur le genre de la personne ? Évoque-t-elle aussi KM (Katherine Muir, par son mariage) ou « K.M. », « ainsi que les journaux l’appellent³² »? La même année, pour Rachel L. Carson, biologiste marine et écologiste, et son essai *Cette mer qui nous entoure* (Club du Meilleur Livre, 1954), Jeanine Fricker déploie un flot d’images et plonge littéralement les lecteurs dans des couches colorées translucides. La composition du corps du texte se lit dans une fluidité à propos. Rien ne doit détourner de l’attention soutenue à l’œuvre. Un-e graphiste même dans ses instants lyriques et expressifs demeure à l’écoute d’autres vibrations.

Comment, au-delà du genre, rendre visible, rendre accessible la vibration de certain·e·s (graphistes) ? Ce qui est sur le devant de la scène n’existe pas vraiment, ce n’est qu’un microélément soutenu par tout un entrelacs d’êtres et de pensées, en retrait. Comment, parfois, faire remonter à la surface, ce qui est souterrain, masqué, délaissé ? C’est l’enjeu de la proposition du studio LM communiquer pour un projet de signalétique et de scénographie urbaine à Yverdon-les-Bains (2009) : valoriser la poésie de toutes les eaux d’Yverdon, éclairer les ponts, écouter la petite musique de l’eau, installer des végétaux odoriférants. Pour Laurence Madrelle, à chaque projet, l’impulsion est décisive, il faut choisir et agir. La graphiste commence ses projets urbains par arpenter les rues qu’elle dotera par la suite d’une médiation graphique. Elle s’imprègne, initie, conçoit avec d’autres, collaborateurs et spécialistes (pour Yverdon, avec Edoardo Cecchi et Jean-Jacques Raynaud). Profondément in situ, pluriel, le design peut encore nous faire croire que de micros changements peuvent opérer. Dessiner un panneau de signalétique pourrait orienter des chemins, des ailleurs. La rue reste un lieu précieux de l’agir ensemble. Pourquoi cet espace commun demeure-t-il si souvent dénué d’images pensantes et pensées, pertinentes et chahuteuses ? Certain·e·s tentent encore d’y laisser des appels aux dialogues, aux luttes. « On y va. On assume. On hurle » énoncent des porte-voix personnalisés sur les gouaches de Vanessa Vérillon. Sur ces surfaces miniatures, depuis le début de sa pratique, l’affichiste cherche la meilleure interaction colorée, la vibration, l’impact sensible et contrasté de sa palette.

Comment Sara de Bondt a-t-elle pu émettre un message en martien aux Havrais·es, en 2011, pour une Saison Graphique ? Auraient-ils été plus attentifs, si elle leur avait écrit en havrais ? Peut-être est-ce la tacite réalité de la communication, même dans une langue commune, nous parlons à des étrangers. Aucune information ne sera assez simplement mise en page pour être totalement comprise (sauf si vous indiquez un prix). Lire un texte – une affiche – c’est aussi apporter sa propre « mécompréhension ». C’est le paradoxe de tout/s graphisme(s) : les sommations et la recherche de lisibilité se cognent à la réalité de la difficulté d’être lu. Pour son exposition, Sara de Bondt avait créé des pièces uniques, chacune issue d’amalgame de trois éléments venant de trois commandes précédentes. Tout-e graphiste scrute sa relation aux règles et aux cadres. Ils sont l’épreuve de la construction et de révélations lors de face-à-face multiples. Une exposition est un temps de laboratoire réflexif. Le design graphique est-il un outil critique ? demandait, dans l’espace de la MABA, Frédéric Teschner en 2011 pour *Le Secret des Anneaux de Saturne*. Je me souviens de l’installation de papiers, monumentale, de ses ephemera qu’on pouvait collecter, assembler, emporter. Telles ces strates qu’on accumule et dont on ne sait comment elles nous transpercent et nous meuvent. Tous ces documents, consignnant des idées, qu’on aimerait ne pas oublier et qu’il est évident de *Ne pas plier*.

